cahiers du
CINEMA

Cannes
Josef von Sternberg
Bergman



168 juillet 1965

« Ce que nous faisons n'est jamais compris, mais seulement loué ou blâmé. » NIETZSCHE.

cahiers du CINEMA



Josef von Sternberg: Dishonored, Marlène Dietrich.



Jerzy Skolimowski : Walk-over, Jerzy Skolimowski, Aleksandra Zawieruszanka.

N° 168 JUILLET 1965

CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

le cahier des autres

Dans une chronique : « L'art de dissuader (cinéphiles et cinéma) » d'*Esprit* (mai), Sabine Arman explique de manière peu conforme à la réalité la situation inconfortable du critique qui n'est que cinéaste en puissance. Mais peu importe. Elle commet plus loin une erreur qui est en revanche assez instructive. « *Bien des jeunes critiques,* écrit-elle, *refusent ce rôle de brillant second. Quelle gloire y a-t-il à reconnaître ceux que tout le monde admire ? (...) Ainsi s'explique que Fellini ne figure pas parmi les grands du cinéma italien d'après les* Cahiers du Cinéma. *Ainsi s'expliquent aussi les variations de la jeune critique dont la principale occupation semble être de faire des génies avec des inconnus, pour les remplacer tout aussi inexpliquablement par d'autres inconnus.* »

Mais si, nous vous l'assurons, Fellini figure bien selon nous « parmi les grands du cinéma italien ». Sans doute notre numéro 164 l'aura-t-il rappelé. *Rappelé* et non appris, car comment serait-il possible d'avoir une connaissance, même partielle, de ce qui s'est dit en France sur Fellini sans lire les textes de Bazin, Kast, Martin (André), etc., bref, sans relire sa collection des *Cahiers ?* Pourquoi s'obstiner à considérer une revue comme un groupe *tout à fait* monolithique ? C'est donc une fâcheuse erreur, malheureusement bien fréquente, que d'assimiler la marche du troupeau entier à celle de quelques brebis que l'on juge égarées. Quant au second reproche, celui de « faire des génies avec des inconnus », il faudrait des exemples, des noms, alors on pourrait répondre ; ce serait peut-être mettre le doigt sur notre objectif principal. Exemple : l'homme qui se cache derrière le nom d'Anthony Dawson est inconnu (pour beaucoup) et c'est à juste titre, puisqu'il est généralement égal à lui-même dans la médiocrité. Mais le récent *Danse macabre* est un beau film que peu de gens ont vu. Il fallait le faire savoir. Autre exemple : on a beaucoup parlé de Bertolucci, on parle beaucoup de Groulx, des inconnus, certes, mais auteurs de deux films remarquables et d'un film génial (*Prima della rivoluzione*). C'est avant tout pour nous permettre de le dire que les *Cahiers* retrouvent aujourd'hui un sens qui n'échappe sûrement pas à Sabine Arman puisqu'elle écrit fort bien : « *Car l'âge d'or du cinéma, c'est maintenant. C'est l'époque où dans tous les pays du monde des jeunes gens inconnus se mettent à faire des films pour parler de ce qui leur tient à cœur, et ces films sont excellents* ». L'article de Sabine Arman est d'ailleurs parfois très fin, en particulier lorsqu'il évoque le tort causé au cinéma par l'habitué de la cinémathèque, « *l'adolescent qui a cru trouver dans la chambre magique un refuge contre le réel* », et décrit l'état d'esprit qui fait du musée du cinéma un des endroits les moins fréquentables qui soient. « *Le dogme de la primauté du cinéma américain,* dit-elle aussi, *propagé par des garçons qui n'étaient pas nés lorsque c'était vrai, n'a plus aujourd'hui d'autre fonction que de priver le sens critique de ses références à un réel immédiat.* »

C'est ce dont nous faisions une nouvelle fois l'expérience l'autre jour à « l'Ambassade » où un adolescent qui n'était effectivement pas né lorsque Preminger mettait au point tel mouvement d'appareil de *Laura*, se torturait à la recherche de poses extatiques devant un mouvement analogue, mais devenu gratuit, dans *In Harm's Way.* Mais écoutons plutôt Preminger qui dit quelques mots dans *Playboy* (mai) d'une scène déshabillée entre Barbara Bouchet et Hugh O'Brian. « *Je ne fais pas de films différents pour le public européen et le public américain. Je ne le ferai jamais. Si la nudité des acteurs n'était pas essentielle à cette scène, au film entier, si elle n'était pas de première importance, utilisée avec bon goût, jamais elle n'aurait eu sa place dans le film. Faire une scène déshabillée pour elle-même aurait été inutile. L'utiliser avec mauvais goût, impardonnable,* Playboy *aurait-il pu connaître aussi longtemps le succès s'il n'avait maintenu un certain degré de bon goût ? Bien sûr que non. Ainsi, en ce qui concerne Mademoiselle Bouchet, le rôle qui lui est imparti ne nécessite aucune justification. Elle peut jouer habillée aussi bien que déshabillée. Naturellement, il y en aura toujours pour s'opposer à n'importe quelle forme de nudité sauf, bien sûr, à celle de modèles suspendus dans un musée depuis des siècles. Je respecte leur droit à exprimer leur opinion, mais je ne leur permets pas de s'opposer à ceux qui me reviennent en tant qu'individu. Je ne reconnais pas l'existence de ceux qui établissent des lois ou des règles de bon goût et n'ai pas du tout l'intention de couper mon film simplement pour leur faire plaisir. La censure est le premier pas sur la route qui mène à un gouvernement autoritaire.* »

Mais, curieusement, la scène en question, telle que nous l'avons vue, n'est pas celle qu'annonçaient les photos du magazine et les plans qui en restent sont, plutôt que de « bon goût », anodins ou édulcorés et pas très heureux pour autant. Il importerait d'ailleurs assez peu, si cette constatation jointe aux propos qui précèdent et surtout au film entier, ne donnait un nouvel exemple des *précautions* préminngériennes qui ne datent pas d'aujourd'hui, mais dont ses films deviennent — ces temps-ci — le triste reflet. Certes, on ne réalise pas une bonne demi-douzaine de chefs-d'œuvre sans qu'il en reste quelque chose — et même beaucoup — dans un film même mineur, et nous ne sommes pas près d'oublier la beauté et le poids de telle scène entre Wayne et Patricia Neal ou Paula Prentiss, ni la brève apparition de Mitchum Jr. ou encore Douglas s'envolant vers sa mort dans un ciel terrible, mais ce serait faire injure à l'auteur de *Bonjour Tristesse* que de vouloir à tout prix le retrouver intégralement dans *In Harm's Way.* « *Ah ! voilà bien les jeunes critiques français !* disait-il à Cannes à l'un de nous, *ils me portaient aux nues lorsque je faisais de mauvais films et me boudent maintenant que j'en fais de bons* ». Nous n'avons pas l'ingratitude de ne pas voir au détour de quelques séquences qu'il est toujours l'un des grands (en puissance), mais la lucidité de reconnaître que ses dons servent de plus en plus un propos qui s'acharne à satisfaire le plus grand nombre et parvient rarement à nous concerner. Clouzot, présent lors de ladite conversation, partageait l'étonnement d'Otto. Une telle complicité n'est pas pour rassurer...

Il y a dans le numéro 162 de *Minute* deux passages sensés. Ils y sont donc remarquables. Le premier où un rédacteur avoue anonymement mal comprendre nos paradoxes — le contraire inquiéterait — et l'éclectisme de Daniel Filipacchi. Le second surtout, où « le serpent » reconnaît son inaptitude à saisir la beauté d'*Alphaville* — c'est bien la moindre des choses — par cette phrase admirable : « *Ce film a bien sûr des qualités. Pour les connaître, se reporter au prochain numéro des* Cahiers du Cinéma. » On ne saurait mieux dire.

Jacques Joly, dans *Le Nouveau Clarté* (avril) marxiste et léniniste (comme les « Cahiers » du même nom) répond positivement à la question qu'il pose : « La Terre tremble *est-il un film marxiste ?* » et affirme : « *Le cours de cette analyse montre assez que nous semble irrecevable l'opinion d'André Bazin qui dénonçait en* 1948 *dans* La Terre tremble *« un penchant dangereux à l'esthétisme »*. Nous la recevons quant à nous assez volontiers, mais admettons. Les choses se gâtent définitivement lorsque Joly ajoute : « *Mais le film de Visconti, de par le projet même de son auteur, refuse tout esthétisme : seule une critique bourgeoise par sa dévotion à la sempiternelle valeur du beau peut poser le problème à un niveau superficiel* ». Passant sur la légèreté de la première affirmation (suffit-il vraiment de refuser « de par son projet » tout esthétisme pour y échapper ?) nous nous contenterons de poser une question quant à la seconde. Le niveau auquel Bazin posait les problèmes (celui-ci y compris, in « Keske le cinéma ? » tome IV) n'est-il pas à des distances sidérales de celui auquel les posait un autre « critique bourgeois », un certain Jacques Joly qui rendait compte ici même de ses émois au

spectacle des yeux bleus de Steve Reeves et devant « *la nostalgie* (cottafavienne) *d'un univers de princes et de fauves* » et en déduisait un peu hâtivement une théorie selon laquelle la beauté résiderait au cinéma dans les superproductions historiques (plutôt qu'ailleurs) et par exemple dans *La Bataille de Marathon* ? « *Je ne connais rien de plus beau au cinéma,* confiait-il alors (*Cahiers* - n° 122), *que cette image où Steve Reeves regarde devant lui les ennemis qu'il va combattre tandis qu'au fond, à gauche, dans un long support de bois, une torche brûle devant la mer* (...) *Devant les yeux de Steve Reeves, les faux semblants et l'hypocrisie s'effondrent, et les courtisanes meurent dans la nuit, tandis qu'au loin, sur les bûchers, brûlent les cadavres.* » C'était en 1961. Depuis, l'influence de Marx, Lénine ou plutôt Althusser semble avoir été décisive et c'est tant mieux. Il est en effet raisonnable de préférer *La terra trema* à *La Bataille de Marathon,* quelles qu'en soient les raisons, et la prose du nouveau Joly, dans l'ensemble sensée et pondérée, témoigne d'un progrès louable. C'est cependant l'effet d'un zèle bien superflu que de s'en prendre aussi sottement à Bazin, à *Il lavoro* (assimilé avec quelque précipitation à *Il gattopardo* et — ou peu s'en faut — aux légers bibelots plus ou moins joliment colorés que Joly prônait jadis) ainsi qu'à Roberto Rossellini : « *Rossellini ne tourne plus depuis des années et ses derniers films n'ont pas été de véritables réussites artistiques* » ; mieux vaudrait dire « depuis quelques mois » et souhaiter beaucoup de films « artistiquement » aussi peu « réussis » que *Viva l'Italia, Vanina Vanini, Illibatezza* et *L'etá del ferro.* Quant à *Anima nera,* faute de l'avoir vu, nous n'en savons presque rien si ce n'est qu'il s'est trouvé naguère au moins une personne au monde pour en vanter les mérites : Jacques Joly (*Cahiers* n° 140).

Nous marquerons prochainement l'événement constitué par la récente sortie d'une copie complétée de *La Règle du jeu.* Mais auparavant, quelques nouvelles de Renoir (aujourd'hui encore « américain ») nous parviennent par l'intermédiaire de *V.O.* (Bulletin des C. C. de Montargis-Sens-Auxerre-Joigny), recueillies par Michel Boudet et Jean-Pierre de Méry.

« *Question :* Comment se passe votre vie là-bas ?

Renoir : *Elle se passe surtout à écrire et à récrire.*

Q. : Nous connaissons Jean Renoir cinéaste, mais nous connaissons mal Jean Renoir écrivain. Voulez-vous nous parler de lui ?

R. : *J'aurais dû être écrivain beaucoup plus tôt. Mon père m'y poussait beaucoup. Il prétendait que c'était simple, que j'aurais dû le faire. Et puis le cinéma naissait à peu près en même temps que moi. Quand j'étais petit, j'allais voir les films de Méliès. Enfin, j'ai grandi avec le cinéma. Pour un homme de ma génération, faire du cinéma, c'était tout à fait normal. C'était tout aussi normal que de s'intéresser à l'automobile. Ces deux inventions ont bouleversé le monde et ces deux inventions sont exactement de mon âge, presque, ou à peu près. Je suis à peine un peu plus jeune.*

Q. : Elles ont peut-être changé votre vie, car vous seriez peut-être écrivain aujourd'hui ?

R. : *Elles ont changé la vie de tout le monde. Car l'automobile a changé l'aspect des villes, a changé l'économie du monde, a créé de nouvelles nations. Et puis le cinéma a peut-être aussi eu son influence sur le monde.*

Q. : Quels sont les livres que vous préparez maintenant ?

R. : *Le livre que je prépare en ce moment n'est pas commencé. J'ai écrit des notes. Je ne l'ai pas écrit vraiment. Ce sera un manuel du cinéma. Non pas un livre de souvenirs. Peut-être un livre de recettes agrémentées de souvenirs.*

Q. : Vous intéressez-vous au cinéma américain actuel ?

R. : *Oui, surtout le cinéma qui n'est pas le cinéma commercial. Il existe en Amérique des groupements, surtout des groupements de jeunes gens qui font des films en dehors de l'industrie, et je trouve des films souvent plus qu'intéressants.*

Q. : Ceux de la nouvelle école de New York ?

R. : *Je ne connais qu'un film de cette nouvelle école de New York. Un film récent : il doit avoir plus d'un an. C'est le* Cool World. *Un film sur la jeunesse à Harlem. C'est un très, très beau film.* (...)

Q. : Vous n'avez plus tourné depuis *Le Caporal épinglé.* N'avez-vous plus envie de faire de films ?

R. : *Si, j'en ai extrêmement envie. Seulement, je n'ai pas trouvé de sujets m'emballant, même pas dans les histoires que j'invente moi-même. Depuis plusieurs années, je n'ai rien trouvé. Et les sujets qu'on m'a proposés ne me plaisent pas beaucoup. Autre chose : j'ai écrit sur mon père, ce qui m'a pris beaucoup de temps ; c'est un très gros bouquin et je viens de terminer un roman qui, aussi, m'a pris beaucoup de temps.* (...)

Q. : Vous êtes à Harvard, à l'Université. Vous faites des conférences ?

R. : *Non, pas du tout. J'habite sur la côte du Pacifique et Harvard est sur la côte Atlantique. Il y a tout de même quelque 8 000 km. Non, seulement en venant ici je devais m'arrêter à New York. Alors, je me suis arrêté à Harvard, qui est à côté de Boston comme Neuilly par rapport à Paris, pour faire une conférence, qui est donnée une fois par an et qui est faite par quelqu'un qui n'est pas un universitaire. Par exemple, l'année dernière, la conférence a été donnée à propos de Shakespeare, par un acteur shakespearien. Cette année, on m'a demandé de donner une conférence sur le cinéma en général.* »

Evariste Le Gaulois, annonce *Cinémonde* (n° 1605) dans son programme du festival de Cannes. A quand Astérix Galois dessiné par Astruc ? Il est vrai que celui-ci semble voir entre Evariste Galois et lui un air de famille, mais c'est au génie méconnu qu'il songe, plutôt qu'à l'ascendance.

A feuilleter absolument : *Harper's Bazaar* (avril). L'artifice y frise parfois l'art de bien près. Rapport avec le cinéma ? Indirect et surtout pas la double page due à Stan Vanderbeek où l'on trouve les mines effroyables de Storm de Hirsch, Brakage, Smith, etc., car là, décidément non, aucun rapport avec le cinéma. Le point commun c'est du côté du travail de Richard Avedon responsable de ce numéro entièrement placé sous le signe du pop art qu'il faut le chercher. Alors, telles poses de quelque mannequin de Courrèges ponctuées par un Beatle, un Segal, un autre Beatle, un Lichtenstein, une publicité, Robert Rauschenberg riant aux côtés de Jasper Johns (le tout mis en pages de manière à faire rougir Andréa Bureau) évoquent ce qu'il y a de « pop fashion » dans *Deserto rosso, Une femme mariée,* et *A Hard day's night,* de « free jazz » dans *La Punition,* de « modern cinema » dans un Rauschenberg et de tout cela dans le « Music matador » de Dolphy, chez Coleman et Cherry. Exceptionnel parallélisme des recherches. Reflets divers d'un même éclairage, celui *venu de* autant que *porté sur* une époque. Œuvres que beaucoup refusent. Rapprochement qu'ils jugeront donc suspect. *Harper's Bazaar* ne les convaincra peut-être pas tout à fait, mais ils y trouveront un glossaire de langue américaine « dans le vent » extrêmement savoureux et s'ils rient de l'enthousiasme d'un Philippe Carles en matière de jazz (du nôtre en matière de cinéma) d'aujourd'hui, ils verront que grâce à cet idiome brand new, nous sommes (fallacieusement) secourus par les mots puisque « that's *bad* music » veut précisément dire « that's *good* music ». Cela vaut pour le cinéma.

On trouvera dans l'excellente (mais malheureusement ésotérique pour beaucoup) revue suédoise *Chaplin* (avril-mai) un intéressant travail filmographique portant sur des cinéastes (trente), acteurs, scénaristes, compositeurs et un photographe (Miyagawa) japonais.

Jacques BONTEMPS.

le cahier des lecteurs

Le labyrinthe des auteurs

« Bravo pour votre façon d'aborder une critique de télévision, dans les *Cahiers*, n° 165... Il faut là aussi promouvoir la notion d' « auteur » pour ceux qui prétendent écrire en images. Assurer une mission de vulgarisation en montrant des « grandes œuvres » n'est pas un alibi : même au théâtre, devant des textes choisis mais obligés, il n'y a eu de grands metteurs en scène que les « recréateurs » : Jouvet, Vilar..., plus fidèles à leurs obsessions qu'aux textes par eux choisis. Dès qu'on va parler d'auteurs, on va se fourrer dans le labyrinthe duquel, pour le cinéma, on est loin d'être sorti, malgré toutes les gloses des *Cahiers*. Mais comme c'est un fait d'expérience, on n'avance que dans des labyrinthes. Bravo. » — Sylvain DHOMME.

Preminger typographe

... « A part la couleur « minnellienne » de votre couverture, la mise en page des mises en scène traduit au mieux la nouvelle tendance typographique du cinéma moderne qui, quoi qu'on en dise, et quoi qu'on ait fait, s'écarte de Lumière pour se rapprocher de mes liesses. A ce propos, j'aimerais trouver, dans vos prochains exercices de mémoire, c'est-à-dire dans vos prochains articles, mention de l'extraordinaire « modernité » du dernier Preminger. En effet ce cinéaste nous prouve, pour la première fois, qu'un écran est une page blanche et que l'encre de Lumière (l'ancre qui arrime le navire) peut « tacher » personnages et action, afin de dissimuler les détours traditionnels de l'intrigue romanesque. Qui pourra oublier les souliers blancs de l'infirmière, guillemets d'une phase militaire que Roland appelait chanson ? » — Christian DALMAS, 9, place de Breteuil, Paris-7ᵉ.

Proçès de Jacopetti

« Il y a de cela quelques *Cahiers*, vous avez pris la défense des séries Jacopetti, qui me semblent assez dégueulasses comme esprit falsificateur et visent la rentabilité du malsain sous couvert de dénonciation « objective » d'un monde « prétendument civilisé et moderne ». Et allons-y donc de la rengaine des vieillards sur le passé... Or, cette idée se détruit d'elle-même quand on nous présente comme un résidu du passé les gosses noirs déformés depuis la plus tendre enfance par des instruments de torture moyenâgeux. Aussi la fin du commentaire de *L'Incroyable Vérité* est-il un cliché bien mal venu de malhonnête ou d'idiot. Jacopetti par ailleurs n'y va pas de main morte avec les angles ou les lentilles déformants qui accentuent le grotesque et l'immonde de scènes qui, plus honnêtement prises, n'eussent été que ridicules : ainsi de celle des baisers payants et désodorisés en Amérique. Sans compter l'abus de l'accélération pour faire hystérique, avec le côté asile de fous « plus qu'il n'est vrai ». C'est là surcharge inutile et gênante, compte tenu de la prétention à l'objectivité proclamée par la publicité... Il y aurait bien d'autres remarques à faire sur le caractère perfide et vulgaire de ses commentaires, mais enfin passons... Je vous avouerai à ce propos que certaines de vos causes me paraissent davantage déterminées par l'irritation que provoque en vous une certaine critique que par la valeur réelle des films envisagés. C'est là une faiblesse des *Cahiers* — par ailleurs remarquables. — P. DESTOUCHES

P.S. Jacopetti me fait penser à cette race de journalistes que l'on voit dans *Haines* de Losey, et pour qui la vérité compte moins que le sensationnel. »

Empressons-nous d'abord de préciser que, malgré l'humour et la perversité critiques de Michel Delahaye, préposé mondocanin de la revue, les films de Jacopetti ne sont aucunement l'une des nobles « causes » défendues par les Cahiers. *Cela dit, il semble bien, toutefois, que* Mondo cane, La donna nel mondo *et* Mondo cane n° 2 *ne soient que des pièges (d'un cynisme tout relatif, puisqu'avoué) destinés moins à traquer la laideur « objective » d'un « monde de chiens » qu'à provoquer certaines protestations esthético-morales, lesquelles doivent fort réjouir les auteurs de ce que Delahaye appelait très justement (à propos de* Mondo cane n° 2) *« un énorme gag ». Mieux vaut sans doute n'en pas être dupes, et rire avec nos farceurs, ou tout simplement fouetter d'autres chiens, plutôt que de s'indigner — les motifs d'indignation étant ici trop évidents pour être univoques.*

Les lecteurs-critiques

La 317ᵉ Section : ... « On pense parfois à *Objective Burma*, à Walsh, et on comprend les militaires. Et on a une peur préventive, ou rétrospective, cela dépend de l'âge... La caméra est vraiment une machine. Schoendoerffer l'a dépouillée de cette magie humaine qui aurait gêné l'enregistrement de la vie, de la mort. Pas de scrupules ni de sentiments déplacés, surtout pas de pitié ni d'admiration. La guerre, ce n'est pas une reconstitution sur une plage normande, ce n'est pas non plus un ballet, c'est de l'homme, de l'animal à l'état brut. La guerre, c'est physiologique, ça vous donne soif, faim, envie de fumer ou la colique, certainement la trouille. C'est une maladie. Schoendoerffer regarde ses malades. On ne peut être tenu pour responsable de sa grippe ou de sa tuberculose. Rien ne sert de chercher si l'on se bat pour une bonne cause. On est « mouillé », il faut continuer ou crever, souvent continuer jusqu'à ce que l'on crève... »

Alphaville : ... « *Alphaville* est un film qui finit. Certains trichent et se suicident, mais ne gagnent pas pour cela cette fin de partie. D'autres sont détruits dans une piscine par d'adorables bathing-beauties armées de couteaux hitchcockiens. Ils avaient « du sentiment », et le sentiment n'est pas conducteur d'électricité. Ils finissent en beauté, croient-ils. Mais la fin est ce qui viendra, on ne sait quand, l'événement qui mettra un terme au lent processus de désagrégation. La fin est le chemin qui conduit à la fin. « Quelque chose suit son cours » dit Beckett. Nous sommes dans un monde fini, comme Alphaville. « Oui, c'est un monde fini, malgré les apparences, c'est sa fin qui le suscite, c'est en finissant qu'il commence, est-ce assez clair ? » (toujours Beckett). Les mots deviennent blancs, parce que désormais, ce sont les machines qui disent et « que je dise ceci ou cela, ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c'est inventer ». A Alphaville, il n'y a plus rien à inventer, car c'est la suprême invention : avoir inventé la machine à inventer ce qui n'est pas encore inventé. C'est perdu d'avance, comme Babel. On parle mais on ne dit rien. C'est vraiment la fin. « Cette fois-ci, puis encore une autre je pense, puis c'en sera fini je pense de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant-dernier. Tout s'estompe, un peu plus et on sera aveugle... On devient muet aussi et les bruits s'affaiblissent. A peine le seuil franchi c'est ainsi... Alors on veut faire attention, considérer avec attention toutes ces choses obscures, en se disant péniblement que la faute est à soi. La faute ? C'est le mot qu'on a employé. Mais quelle faute ? Ce n'est pas l'adieu, et quelle magie dans ces choses obscures auxquelles il sera temps, à leur prochain passage, de dire adieu. Car il faut dire adieu, ce serait bête de ne pas dire adieu au moment voulu ». (Molloy.) ... Qu'allons-nous trouver de l'autre côté de la nuit ? Tant pis si c'est l'innommable. Il faut tenter de sauver tout ce qui ressemble à Anna Karina, des tableaux d'Uccello aux poèmes d'Hölderlin, en passant par le cinéma et l'amour. Parce que. Parce que l'amour est peut-être la fin et parce que la fin est peut-être la dernière question. Alphaville n'est que réponse, pas question... *Alphaville* est un film noir clair qui ne finit plus. Il est un moment de fin... « Quelque chose suit son cours »...


Lettre
ouverte
de Monsieur
JEAN WITOLD
à propos de
Haute Fidélité
Tôt ou tard vous découvrirez la Haute Fidélité... les termes Haute Fidélité et Stéréophonie sont galvaudés à tous propos. L'Information sincère est pratiquement inexistante. Je me crois donc autorisé à vous donner le point de vue du Critique Musical et surtout celui du Chef d'Orchestre:
Choisissez votre chaîne Haute Fidélité EN MÉLOMANE sans vous préoccuper des problèmes techniques : laissez aux ingénieurs le soin de résoudre ceux-ci. Concentrez votre attention sur la reproduction des œuvres que vous écoutez.
C'EST LE RÉSULTAT QUI DOIT COMPTER POUR VOUS.
SURTOUT N'IMPROVISEZ PAS, sélectionnez un spécialiste ayant de sérieuses références, en particulier de nombreuses installations à son actif et se consacrant uniquement à la vente de matériel Haute Fidélité à l'exclusion de tout autre matériel radio-électrique.
Le véritable problème à résoudre par les techniciens est l'harmonisation d'éléments différents ; cet équilibrage nécessite des compétences très particulières.
La Haute Fidélité est la Vérité musicale. La Stéréophonie est un "effet" supplémentaire, donc un complément de la Haute Fidélité.
Si vous pensez Stéréophonie, pensez toujours Stéréophonie "en Haute Fidélité"...
Jean WITOLD
DISCOPHILE CLUB DE FRANCE
6 et 13 Rue Monsieur le Prince Paris 6e
Deux auditoriums séparés pour la démonstration de 100 chaines différentes. 8 ans de spécialisation
Un centre de documentation entièrement gratuit. Un tarif confidentiel EXTRAORDINAIRE envoyé sur demande. Un catalogue gratuit: 44 pages couleur, 130 clichés, 300 fiches techniques et 20 exemples de composition de chaînes Haute Fidélité.
Le D. C. F. est distributeur officiel pour l'Europe du matériel d'amplification professionnel
PERELEC industrie
Ouvert tous les jours de 10 h à 20 h sauf le lundi matin / DAN. 88.53 et 90-37
STUDIO JEF DE WULF / PUB. B. HAGUENAUER



Il faut se dépêcher de se demander quoi, et surtout ne pas trouver quoi. C'est notre fin quotidienne. » — Jean-Pierre C. DUFREIGNE, Clermont-Ferrand.

L'action parlée, suite :

Lettre de Pierre Perrault, adressée à Michel Mardore, au sujet de Pour la suite du monde.

« Je ne sais quelle pudeur empêche un auteur de remercier un critique... et pourtant je vous dois plus que beaucoup... à vous et à toute la critique française. Ici le film a mérité un enterrement de première classe et il n'existe plus. Genre mineur. Personnages sans intérêt. Régionalisme. C'est un pelé, un galeux.

Et j'ai cru un moment que jamais plus on ne me permettrait de griller de la pellicule... mais votre insistance m'a sauvé la vie. On relève l'oreille. On se dit : la politesse a assez duré. Il n'y a pas de fumée sans feu. Qu'est-ce qu'ils ont ces Français ? Et je pense bien pouvoir faire un autre film d'ici peu. Et c'est pourquoi je vous remercie vous et quelques autres : autrement j'étais un homme mort.

Votre critique m'est parvenue... je ne sais par quel chemin. Et j'ai surtout apprécié que vous ayez noté qu'entre Cannes et Paris « l'importance (de ce film) a grandi ».

Car il m'est évident qu'on n'accède pas de plein pied et sans effort à cette sorte de communication très subtile d'un univers parlé où des hommes ne se confessent pas, ne s'exhibent pas mais vivent avec tout ce que cela comporte de sous-entendu : il n'y a qu'une amitié qui permette d'inventorier l'homme de l'île et seule l'amitié accepte le silence, les répétitions, la monotonie : et l'amitié fait lentement son chemin dans l'homme : il n'y a pas de coup de foudre en amitié.

Je ne vous importune pas davantage, merci ! »

Les auteurs et la politique

« Ceci est la première et, sans doute, la dernière lettre que j'aurai le plaisir de vous adresser. Je ne doute pas de son inutilité, mais je crois à sa nécessité. D'ailleurs peut-être suis-je trop pessimiste et que l'un d'entre vous en comprendra le sens, qui ne veut être qu'une mise en garde tout à fait amicale. Si le cas se produit, c'est qu'il y a encore en vous un fond de cinéphilie comme, à vrai dire, je le crois encore. Sinon, je vous conseille, toujours très amicalement, de ne plus écrire et de retourner au cinéma. J'aimerais être rapide, et je le serai :

1° *Qu'étaient les Cahiers ?* — La Revue de l'amateur de cinéma, heureux de retrouver dans ses pages, sinon une écriture simple, du moins un point de vue sain. Cet effort pour approcher les œuvres ou les cinéastes que nous admirions communément était d'autant plus sympathique qu'il était difficile de traduire en prose les valeurs d'un cinéma horriblement inabordable parce qu'il est fermé et pur (Lang, Hawks, Mizoguchi, Renoir, Rossellini, etc.).

2° *Que sont désormais les* Cahiers ? — Ce qu'est le dernier numéro, c'est-à-dire rien. Pourquoi ? — Parce que cet effort, cité plus haut, n'a plus aucun sens lorsque, artificiellement, on cherche à le maintenir en prenant comme objet un cinéma essentiellement ouvert et impur (Antonioni, Resnais, Welles, Bergman) Conclusion :

1° *Ou bien, vous voulez rester dans la tradition des* Cahiers. Il vous reste encore beaucoup à faire pour pénétrer dans les œuvres de Lang, Hawks, Hitchcock, etc., et suivre la voie de la génération sortante qui n'a fait que l'ouvrir.

2° *Ou bien, ce cinéma ne vous intéresse plus, ou moins* (ce qui est votre droit), mais il vous faut alors trouver une méthode critique pouvant convenir à ce nouveau cinéma que vous prônez et qui est totalement différent. Sinon, les *Cahiers* deviendront de plus en plus l'expression même de la confusion qui règne en ce moment dans les rapports public-cinéma et sombreront dans le no man's land chère à la pauvre critique française. » — Claude SARTIRANO, 10, rue Alfred-Roll. Paris-17ᵉ.

Etes-vous bien certain de ne pas céder là à une classification des plus arbitraires, et ne correspondant à rien de précis dans les faits ? *Il nous semble y avoir davantage de rapports, même strictement formels, entre Hitchcock et Welles, ou entre Lang et Resnais, qu'entre Antonioni et Bergman, par exemple, ou qu'entre Lang et Rossellini. Et en quoi le signe distinctif de la « pureté » serait-il dans le caractère hypothétiquement « fermé » des œuvres et des auteurs, l' « impureté » étant dès lors liée à une mystérieuse « ouverture »... ? Si l'on tient essentiellement à ce vocabulaire plus chimique qu'esthétique, ne conviendrait-il pas, plutôt, d'inverser ces caractéristiques ?*

Autant de questions qui, jointes à la mise en demeure péremptoire d'une redéfinition critique des Cahiers, *déborderaient le cadre de ce courrier. Aussi bien nous promettons-nous de revenir très prochainement sur ces problèmes, en une série de textes théoriques où la position des* Cahiers *sera précisée par rapport à l'évolution actuelle du cinéma (qui évolue, comme chacun sait...).*

Par ailleurs, signalons d'une part quelques erreurs dues, dans notre numéro 166-167, *aux subtilités de la langue japonaise :* page 18, dans la légende de la photo, lire *Saijo Kayoko ;* page 22 (photo), lire *Akai Yuhi ;* page 33, dans la filmographie d'Imamura, à la date de 1958, lire *Nusumareta Yokujo ;* page 37, dans la légende de la photo nᵒ 2, lire *Furyo Shonen ;* page 43, à la 17ᵉ ligne, lire *Takano* au lieu de Tanako ; page 44, 3ᵉ colonne, à la septième ligne, lire *Nanairo Yubiwa ;* page 45, dans la légende de la première photo, lire *Sawada Shojiro.*

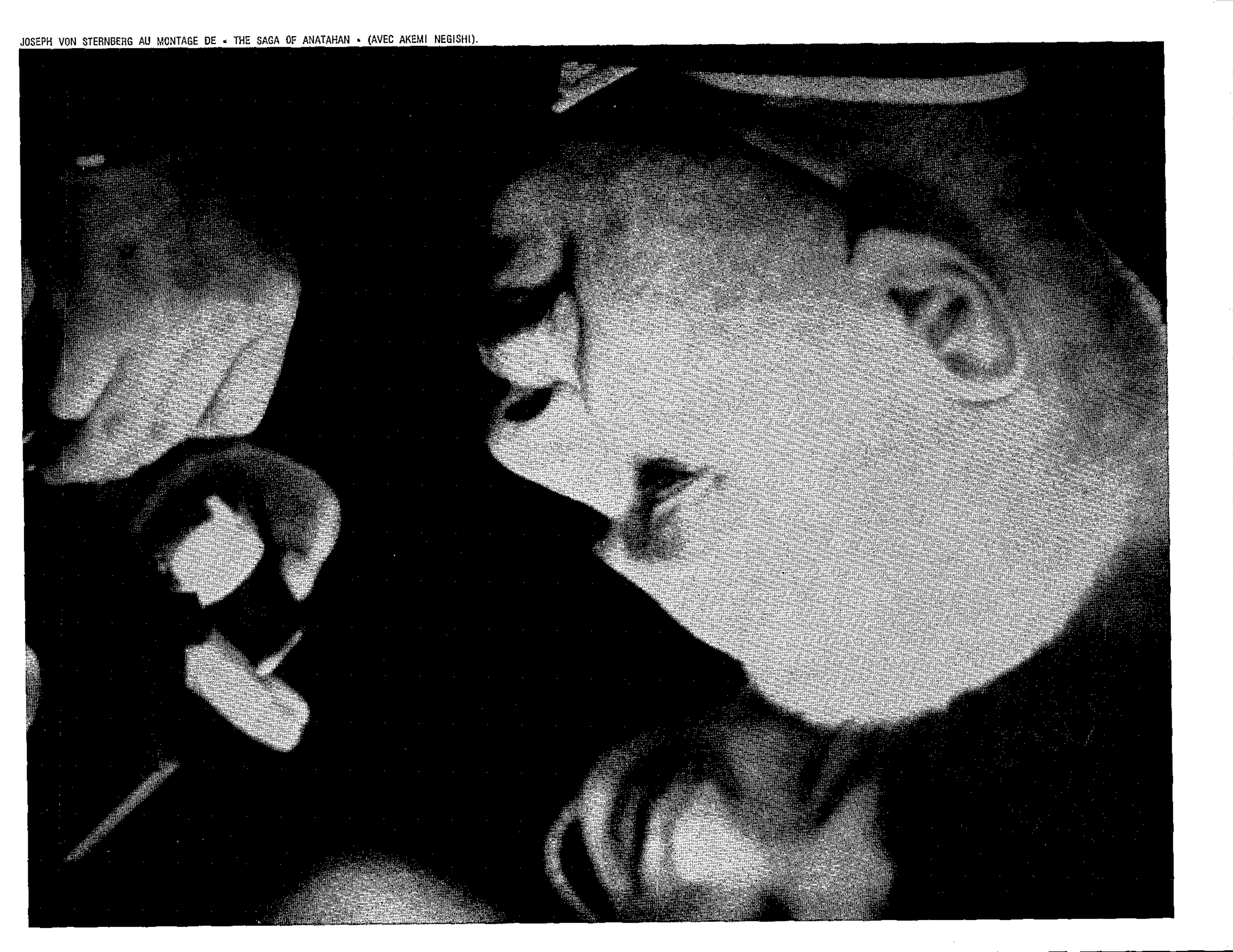
Et d'autre part qu'un de nos lecteurs met en vente une collection complète des Cahiers du Cinéma, du nº 1 au nº 151 inclus. Faire offre à M. B. DOMINO, 7, rue Davioud, Paris-XVIᵉ.

Jean-André FIESCHI.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France-Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Desna (Youlia Solntseva)	★★	★★		★★★	★★	★	★★	★★★★	★★	★★★
A l'ouest du Montana (Burt Kennedy)		★★						★★		
L'Arme à gauche (Claude Sautet)	★★★	●	★★★★	★★★	★★★	●	★★	●	●	★
Quand l'inspecteur s'emmêle (Blake Edwards)	★★★	●	★★		★★★	★	●	★★	★★	★
Première Victoire (Otto Preminger)	★★★	★★	●	★★	●	★	★	★★★	●	●
Une fille et des fusils (Claude Lelouch)	★★	●	★★★	★	★	●	★★★	★	●	★
Jo Limonade (Oldrich Lipsky)	★	●	★★	★★	★		★	●	●	★
Le Jour d'après (Robert Parrish)	●		●	★	★★	●		★★		★
La Colline des hommes perdus (Sidney Lumet)	★★	●	●	★	★★	●	●	★	●	★★
Les Deux orphelines (Riccardo Freda)		●	★★	★★	★			●	●	●
Sa majesté des mouches (Peter Brook)	★	●	★★	●	★	●	●	★	●	★
La Chambre des tortures (Roger Corman)	●		★							
Le Grain de sable (Pierre Kast)	★		●	★	●		●	●		
La Rolls-Royce jaune (Anthony Asquith)		●	★	★		●		●	●	
Station 3, ultra secret (John Sturges)		●		★				●		
Genghis Khan (Henry Levin)		●		★			●	●	●	
Un grand homme passa (Bruce Herschensohn)	●	●	●	★			●		●	●
Paris secret (Edouard Logereau)	●	●	●	★	●		●	●	●	●
Les pianos mécaniques (Juan Antonio Bardem)	●	●	●	★	●	●	●	●	●	●
Etranges Compagnons de lit (Melvin Frank)								●	●	
Sambo contre les hommes léopards (T. Longo)		●								●
La Traite des Blanches (Georges Combret)				●						●
Mystère de la chambre forte (John Newland)	●					●				●
Les Chiens dans la nuit (Willy Rozier)	●		●	●					●	



JOSEPH VON STERNBERG AU MONTAGE DE « THE SAGA OF ANATAHAN » (AVEC AKEMI NEGISHI).

Josef von Sternberg ou le cinéma de l'enthousiasme

A tout le moins moqué et d'année en année tenu plus à l'écart par Hollywood et les meneurs de jeu du cinéma américain, Josef von Sternberg s'est un beau jour trouvé enfermé dans une réputation toute faite de génie ombrageux. Génie ? Bien plutôt redoutable fantaisiste, pensait-on, s'obstinant un peu ridiculement à se faire passer pour rigoureux technicien... Privilège coûteux : la carrière de von Sternberg est en mainte occasion empêchée par cet isolement doré : projets remis, concessions obligées et, enfin, recours à la fuite. Ce n'est un secret pour personne : l'excès, s'agit-il d'un excès de talent, suscite une méfiance à son tour non moins excessive.

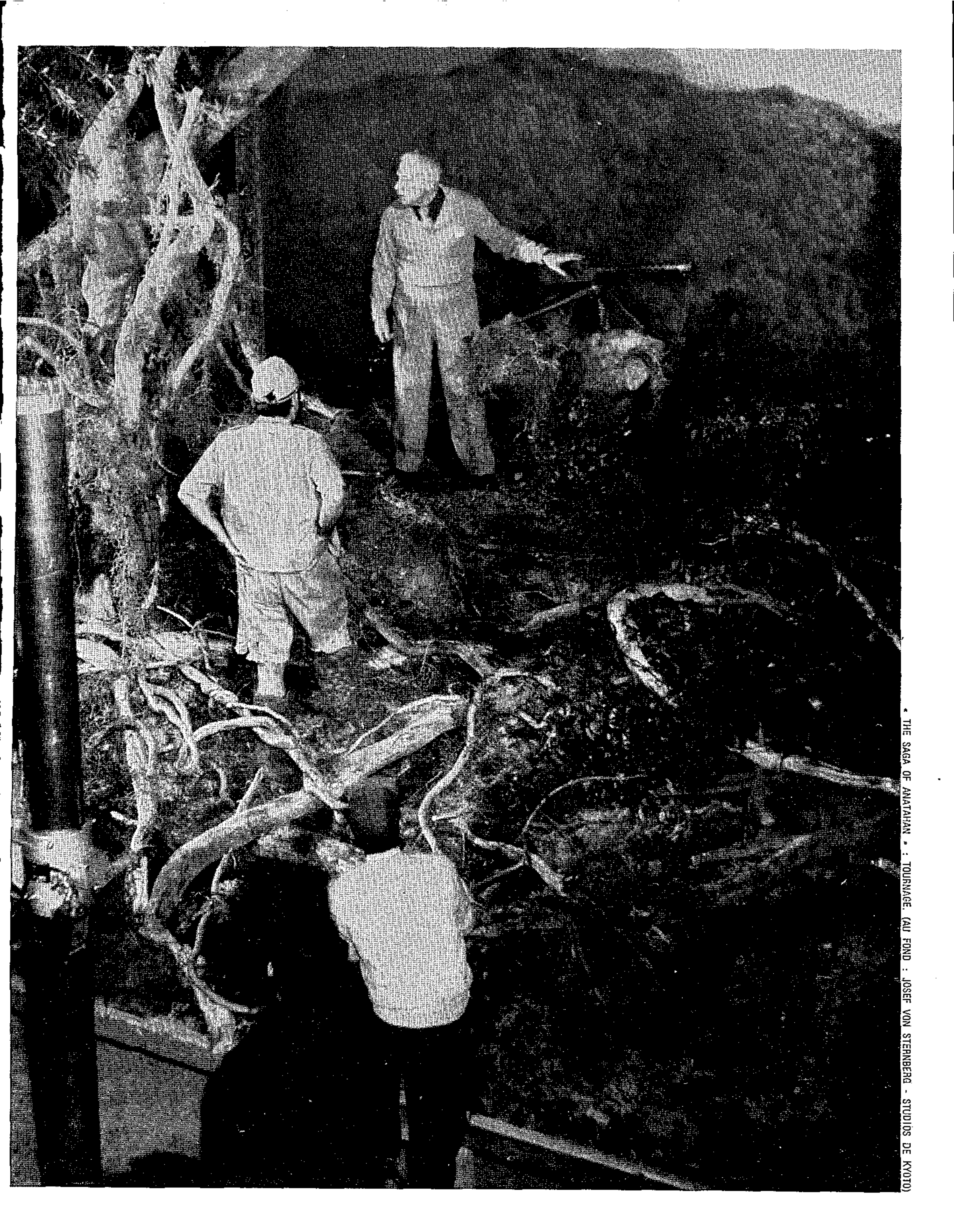
Ce n'est pas le seul point où son sort égale celui des deux autres «génies» du cinéma américain, reconnus de loin, redoutés de près : Chaplin et Welles. Comme eux, il est, il se veut auteur complet : scénariste, photographe, décorateur, metteur en scène et monteur. Producteur aussi, à l'occasion. Conception impériale du cinéma. Tout, de l'acteur à l'action, part d'un même centre et y revient, insolemment. Le rayonnement de l'auteur se fait monstrueux, embrase et blesse. Aussi le jugement aux petites ailes prétend que pareille envergure n'aboutit qu'à la dispersion, ne traduit que le dérisoire aveu d'un «amateurisme» prétentieux. Voilà où von Sternberg rencontre quelques glorieux amateurs : Cocteau et Rossellini, Welles et Godard. C'est l'éternel reproche des professionnels et des professeurs, qui appliquent les techniques ou les enseignent, à l'endroit des poètes qui les inventent et s'en rient ; s'y joignent ici les accusations de mauvais goût, formalisme, préciosité décadente, baroquisme effréné, complaisance et perversité enfin, c'en est assez pour achever la renommée douteuse et le procès de von Sternberg, dont la faute semble-t-il est d'être lui-même totalement dans l'exigence comme dans l'outrance.

Qu'en est-il, et quelle mesure donner à cette démesure ? Il y a un curieux paradoxe dans l'œuvre de von Sternberg. C'est un cinéma hanté de formes touffues et brouillées, tout en proie aux délires visuels et aux obsessions décoratives les plus extrêmes. Qui fait valser et multiplie ses personnages, ou complique à la démence ses intrigues. Que tout définit comme un cinéma de l'éclat. Eh bien ! ce cinéaste de l'éclat demeure dans le même temps le diseur

d'ombres et le montreur de secrets ; ce sont aventures closes, affrontements silencieux ; au milieu du déluge brillant des décors, tout se passe en sous-entendus, à mots couverts, à gestes feutrés ; c'est le règne de l'allusion au sein d'une outrance qui ne l'écrase pas. Cinéma intimiste, presque abstrait à force de sens retenu, et à la fois cinéma « baroque » aux signes débridés. Jorge Luis Borges, admirateur de von Sternberg, écrit : « J'appellerais baroque le style qui épuise délibérément (ou tente d'épuiser) toutes ses possibilités, et qui frôle sa propre caricature. C'est en vain qu'Andrew Lang voulut imiter vers 1880 et quelque « l'Odyssée » de Pope ; l'œuvre était déjà à elle-même sa propre parodie, et le parodiste ne put rien ajouter à cette exagération. » Ce même souci d'embrasser tout et d'épuiser tout, en auteur-roi, rend compte de son pari : lier autant qu'il est possible l'obscur et l'éclatant, rendre l'un par l'autre la nature plus naturelle et l'artifice plus artificiel, donner à la danse humaine la dimension contradictoire du mystère et de la fable, « faire sentir le vent par l'image » et l'élan de la vie par le mouvement figé du baroque, qui est alors expression unique et fragile, quasi-miraculeuse, de la totalité.

C'est une aventure rare dans le cinéma. Une entreprise assez téméraire pour être moderne, au sens où l'enthousiasme, celui des raisonneurs ou celui des poètes, est le moteur du cinéma d'aujourd'hui. Moderne d'autant mieux que, pour suivre Borges, si l'œuvre de von Sternberg est bien cette exploitation de ses possibilités, elle porte en elle avec sa parodie, sa lucidité et sa critique, c'est-à-dire qu'elle assume en particulier ce ridicule dont on s'amuse, et même s'en protège. Cette lucidité, fruit de beaucoup d'aveuglement, les propos de von Sternberg en donnent l'amère mesure. Rarement cinéaste se montre aussi conscient de ses pouvoirs. Au travers d'un égocentrisme qui serait odieux s'il n'était manifestation de dérision, et preuve d'un humour défensif parce qu'auto-destructeur, Josef von Sternberg, d'ordinaire des plus rebelles aux journalistes et publicités, ici, à l'occasion d'un séjour au festival de Mar del Plata, se livre lui-même tout entier, comme il se livre ou se délivre dans ses films : avec ses paradoxes, ses certitudes, avec son univers, avec ses fantômes et sa solitude.

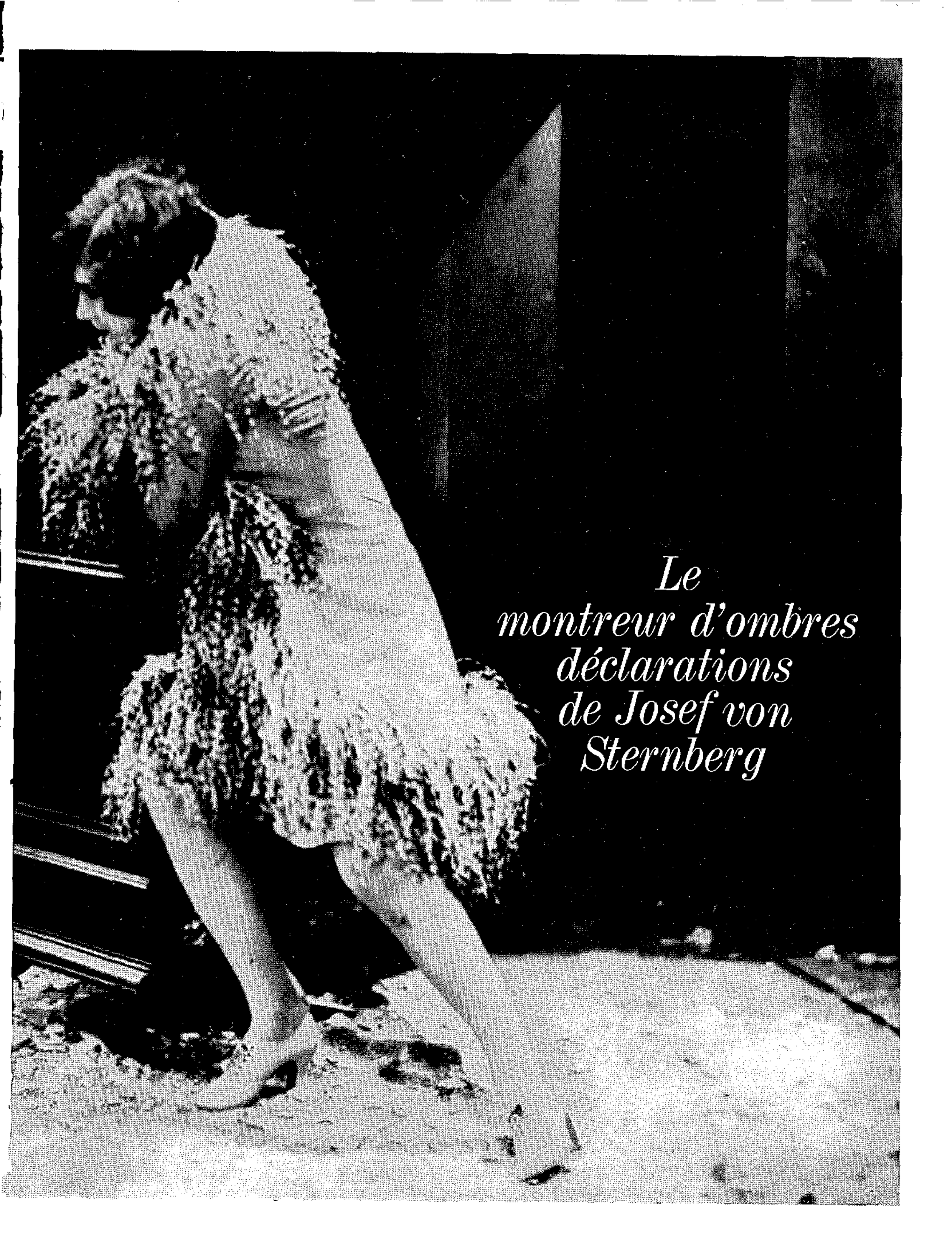




« THE SAGA OF ANATAHAN » : TOURNAGE. (AU FOND : JOSEF VON STERNBERG - STUDIOS DE KYOTO)

UNDERWORLD (LES NUITS DE CHICAGO, 1927) : EVELYN BRENT.





Le montreur d'ombres déclarations de Josef von Sternberg

JOSEF VON STERNBERG : Je suis né à Vienne en 1894. Je suis arrivé aux Etats-Unis à sept ans. J'ai beaucoup voyagé ; mais j'y suis toujours retourné. Le pays me plaît. J'étais très jeune quand j'ai commencé à travailler pour le cinéma. J'étais d'abord chargé de transporter les films ; puis c'était moi qui les recollais, qui les montais, qui les rajeunissais. Ainsi, j'ai fini par devenir chef d'un laboratoire à Hollywood. Je crois que je venais d'avoir vingt-six ans, et mes muscles étaient solides à force de mettre sac au dos comme un soldat des Etats-Unis. Oui, j'avais les muscles solides et vifs. C'est alors que j'ai connu Emile Chautard, le grand Emile, qui avait travaillé comme assistant de Sarah Bernhardt et qui voulait m'avoir maintenant à ses côtés, parce que j'étais plus savant que lui, plus savant qu'il ne pourrait l'être jamais. Mais oui, je suis modeste. Si vous tenez à ce que je me définisse moi-même, je vais le faire d'un seul mot, un seul, le mot juste : je suis un bûcheur, et c'est tout.

J'étais donc assistant et je travaillais sur « By Divine Right », quand on est venu me chercher pour diriger un film, qui devait être mon début : « The Salvation Hunters ». A l'époque, je me faisais appeler Joe Stern ; ce n'est pas mon vrai nom ; je m'appelle Sternberg, et j'ai déjà offert une fois 50 000 dollars à celui qui serait en mesure de prouver que je m'appelle Joe Stern : je n'ai jamais eu à les payer. Mon passeport dit que mon nom est Jonas Sternberg. Le reste, vous le savez. Ce que vous ne savez peut-être pas, c'est que je me suis fâché avec Emil Jannings pendant que nous tournions « The Last Command » et que nous avions juré de ne plus travailler ensemble. Mais il est parti pour l'Allemagne aux débuts du cinéma parlant et, de là-bas, il m'a fait venir pour que je le dirige dans son premier film sonore. J'étais tout ému, ému à tel point que je décidai de partir pour l'Allemagne. Au début, Jannings voulait jouer Raspoutine, mais je m'y refusais. J'avais trouvé un livre de Heinrich Mann qui avait pour titre « Professor Unrath », j'appelai Mann et lui proposai quelques arrangements dans le sujet. C'est ainsi que nous fîmes « L'Ange bleu » avec Jannings. C'est moi qui ai découvert Marlène Dietrich au théâtre ; je lui ai offert le rôle de Lola, qu'elle a refusé. Elle était très modeste et sincère. Elle m'a dit qu'elle ne savait pas jouer la comédie, qu'elle avait échoué jusqu'ici dans ce qu'elle avait fait au cinéma. Elle voulut me montrer ses films de débutante. J'insistai, je lui fis faire un bout d'essai et je confirmai ce que j'avais déjà dit : elle convenait parfaitement au rôle. D'autres disaient non, moi je dis oui. Jannings n'aimait pas Marlène. Par la suite, j'ai travaillé avec elle en Amérique et j'ai toujours disposé de la plus complète liberté au cours du tournage des sept films que nous avons faits ensemble.

INTERVIEWER : Avez-vous vu la seconde version de « L'Ange bleu » ?

J.V.S. : Je n'ai pas voulu la voir. Mais je sais qu'il s'agit d'un plagiat, et j'ai intenté un procès à l'entreprise. Nous sommes arrivés à un accord.

INT. : Qu'est-il arrivé aux copies de « The Devil Is a Woman » ?

J.V.S. : Il y a eu des ennuis avec les Espagnols. Le portrait de la garde civile ne leur avait pas plu. Cela se passait en 1935, et la guerre civile espagnole éclata tout de suite après. On obligea la Paramount à détruire toutes les copies des négatifs, mais je sais très bien que la Cinémathèque Française en possède quelques exemplaires.

INT. : Vous connaissez certainement le livre « De Caligari à Hitler », de Siegfried Kracauer. Que pensez-vous de l'analyse qu'il fait de vos films ?

J.V.S. : M. Kracauer est un homme très intelligent, mais il a fait sur mon œuvre de très étranges observations. On a associé quelques-uns de mes films aux activités des nazis, en disant que je transmettais, sous forme d'images, un certain genre d'humiliation aux acteurs d'un film, quelque chose qui ressemblait à ce que firent les nazis. Mais quand j'ai dirigé « Der Blau Angel » en 1929, je ne connaissais aucun nazi et je ne savais pas ce que c'était. Le livre sur lequel nous avions fondé le film avait été écrit en 1905 par Heinrich Mann. Je l'avais modifié considérablement, avec l'accord de l'auteur, mais sans changer l'essence du livre, puisqu'aussi bien il n'avait rien à voir avec quelque mouvement politique que ce soit. Et ce n'est pas tout : Heinrich Mann fut même obligé d'abandonner l'Allemagne nazie. Par conséquent, l'analyse de Kracauer est ridicule.

INT. : Kracauer, entre autres choses soutient que le film annonce l'attitude du peuple allemand, cette prise de position qui justifia l'arrivée du nazisme : en particulier, à cause de la position supérieure qu'occupe le professeur universitaire, mais surtout, à cause de la relation existant entre la masse et l'idole qu'on cherche et que Marlène Dietrich incarnait en l'espèce.

J.V.S. : Cela mérite une réponse détaillée. En premier lieu, la conception que j'avais de Marlène était la mienne. Marlène n'avait rien à voir là-dedans. Elle ne savait pas elle-même ce qu'elle faisait et, d'un autre côté, elle se sentait très malheureuse pendant le tournage. Elle en arriva à dire que s'il lui fallait endurer de pareils supplices pour devenir vedette de cinéma, elle préférait renoncer. Dans mon esprit, l'image de sa personne a eu pour base Felicien Rops et Toulouse-Lautrec, qui, comme vous le savez, n'ont rien à voir avec le mouvement nazi. Mais ce n'est pas tout. Hitler détruisit le négatif du film. Il ne voulait pas que l'on divulgue dans le monde l'image que je montrais des Allemands. Ce qui était une attitude hypocrite, parce qu'à plusieurs reprises il envoya à Marlène des ambassadeurs pour que celle-ci regagne l'Allemagne. Je crois avoir fait de Marlène une bonne Américaine puisque, plus tard, elle prit la tête des troupes américaines qui entraient à Berlin. Pendant longtemps les Allemands lui furent hostiles et le sont encore en partie, car ils trouvèrent à Marlène un comportement peu allemand.

Un certain jour de 1933, je dînai avec M. Hugemberg, l'homme qui finança Hitler. Il m'avoua qu'il avait épaulé Hitler, qu'il s'était opposé au tournage de « L'Ange bleu », et qu'il avait même très sérieusement songé à faire retirer mon film de la circulation. En ce jour de 1933, il reconnut, pourtant, qu'il s'était trompé au sujet de Hitler et au sujet de mon film. Je précise que je n'étais jamais allé à Berlin auparavant, excepté une brève semaine avant le tournage de « L'Ange bleu ». J'ignorais tout de l'Allemagne. J'étais un directeur américain venu de Hollywood pour faire le film. C'est pourquoi, franchement, je ne comprends pas le point de vue de M. Kracauer.

INT. : Pourtant, il nous semble à nous, spectateurs, qu'il y a dans « L'Ange bleu » une prémonition symbolique, bien qu'inconsciente et de toute façon involontaire, de ce qu'allait être le nazisme...

J.V.S. : Je ne comprends pas cela. Vous le comprenez peut-être. De toute façon, rien n'est plus facile que de faire une interprétation « post mortem », une fois le film fini. Si quelqu'un veut y voir quelque chose, il la verra effectivement. Mais on devrait tenir compte de tous les aspects de l'œuvre en question. Ce film est simplement la conjonction de l'évocation d'une œuvre de Mann, écrite en 1905, et de mon désir de montrer l'erreur que commet l'homme qui axe sa vie sur une femme. S'il y avait là quelque influence, ce serait celle de « Servitude humaine », de Somerset Maugham. Et si quelqu'un veut trouver des symboles dans mon œuvre, il peut le faire. Mais il me faut préciser que je ne suis pas un symboliste. J'ai les idées claires, précises et réalistes.

INT. : Dans certaines des œuvres de votre période américaine, il y avait un usage fréquent des fondus enchaînés. Avaient-ils un sens symbolique ?

J.V.S. : En aucune façon. J'avais découvert que c'était là le moyen le plus harmonieux pour passer d'une séquence à l'autre. C'était une question de rythme, rien de plus. D'un autre côté, j'avais déjà utilisé cette technique dans mes films muets. On m'accuse d'être un directeur « artistique » ; je suis, j'en conviens un bon technicien.

INT. : Quelques critiques ont souligné que votre insistance, à partir de 1929, à axer vos films sur un mythe féminin, représenté par Marlène Dietrich, a rompu la continuité de votre œuvre. Etes-vous d'accord avec cette appréciation ?

J.V.S. : D'abord, cette femme n'était pas un mythe ; elle le fut pour les autres, pas pour moi. Le vrai mythe, c'était



An American Tragedy (1931) : Sylvia Sidney.





Salvation Hunters (1925) : George K. Arthur et Georgia Hale.

moi, derrière la caméra, en train de créer ce que vous appelez le mythe de Marlène. Le mot « mythe » implique quelque chose d'incompréhensible, de mythologique, de mystérieux, d'ineffable ; vous ne l'avez peut-être pas employé correctement. Je considère que toutes les femmes sont merveilleuses, et non seulement les femmes, mais encore les hommes. Chaque être humain traîne derrière lui une longue histoire de millions d'années ; lorsque je vois un être humain, je vois la première chenille de la création et je m'efforce de rendre cet être humain aussi riche que son histoire. Et s'il y a un mystère dans ce que je fais, c'est parce que la transition d'une espèce à l'autre est encore mystérieuse. C'est de propos délibéré, peut-être, que je laisse certaines choses sous silence ; je laisse le vent de la vie passer dans chaque scène. Il n'y a pas de conclusion à ce que je fais ; je ne connais aucune conclusion. C'est peut-être cela que vous considérez comme un mythe.

INT. : Je me permettrai d'insister sur ma première question. Quelques critiques pensent que la période 1929-1938 des films que vous avez dirigés et que Marlène Dietrich a interprétés a entraîné une rupture de votre style. Qu'en pensez-vous ?

J.V.S. : L'explication est facile, bien qu'elle comporte plusieurs éléments ; d'un côté j'avais, à cette période, appelée période du « glamour », réalisé également « An American Tragedy », histoire assez crue. De plus, en finissant « L'Ange bleu », j'en avais fini avec Marlène. Je ne voulais plus tourner de films avec elle. Mais elle me suivit dans notre pays, comme le font la majorité des femmes (rires), et je dus la diriger dans « Morocco ». Aux Etats-Unis ce film fut projeté avant « L'Ange bleu », et Marlène, qui était déjà devenue une étoile, redevint étoile avec un autre film et dans un autre pays. En finissant « Morocco », j'en avais fini avec elle, pour la deuxième fois. Mais la Compagnie me fit appeler et me dit : « Vous avez sauvé la Compagnie de la banqueroute (c'était à l'époque de la grande crise économique). S'il vous plaît, continuez. » Un an après environ, je fis « Shangai Express » toujours avec Marlène. Et une fois encore je voulus en finir avec elle après avoir terminé ce film. Mais elle vint me voir et me dit qu'elle ne pouvait pas travailler pour un autre metteur en scène, qu'elle était prête à démontrer publiquement que j'étais un bon cinéaste et elle une mauvaise actrice, et elle ajouta que je n'avais pas le droit de lui faire cela. Je reconnus que Marlène avait raison, et nous décidâmes de continuer à travailler ensemble jusqu'à ce qu'elle puisse se tenir sur ses jambes, jambes qui comme vous le savez sont très belles. Si je ne me trompe pas, le film suivant fut « Dishonored », que j'écrivis, puis, « Blonde Venus ». Je ne me rappelle plus exactement quelle place occupe le

The Docks of New York (Les Damnés de l'Océan, 1928) : Olga Baclanova, Betty Compson, George Bancroft. Dishonored (X 27) : Victor McLaglen.

Je l'aime beaucoup en tant que metteur en scène et en tant qu'individu. J'ai toujours parlé avec lui autant de fois qu'il y a de semaines dans l'année. Mais je ne lui ai jamais demandé pourquoi il avait fait cela ; de son côté, il ne m'a jamais fourni d'explication volontairement. Voilà l'affaire.

INT. : Comment s'appelait ce film ?

J.V.S. : « The Sea Gull », mais il n'a rien à voir avec l'œuvre de Tchékov. Au générique figuraient les noms de Edna Purviance, Gane Whitman, entre autres. On a publié à plusieurs reprises ma filmographie, vous y trouverez des renseignements plus précis.

INT. : Après cela vient la période des films interprétés par George Bancroft — films sur les bas-fonds américains, et que de nombreux critiques considèrent comme les plus importants de vos films parlants. Il y a même un écrivain, José Luis Borges, qui considère cette période comme la plus importante de votre carrière tout entière. Qu'en pensez-vous ?

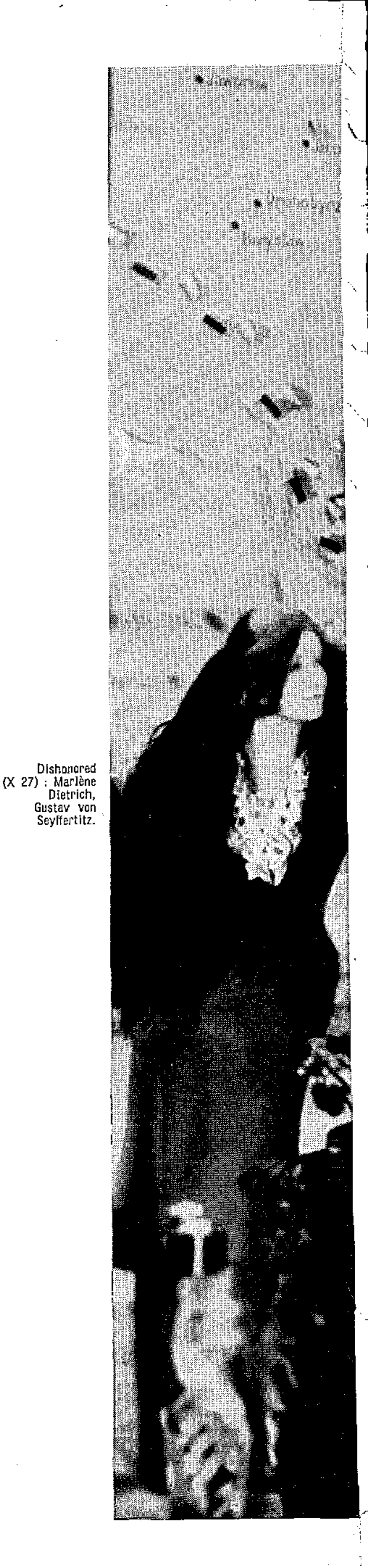
J.V.S. : Je n'ai pas d'opinion sur mon œuvre. J'ai déjà dit ce qui va suivre, mais je le répète parce que c'est une phrase excellente : un poulet n'aime pas discuter de la sauce à laquelle il est mangé (rires). Si vous me posez des questions précises sur mon travail, j'y répondrai volontiers.

INT. : Que pouvez-vous nous dire sur vos relations avec Ben Hecht ?

J.V.S. : C'est très intéressant, mais je ne sais si vous allez pouvoir le publier.
Ben Hecht remit à la Paramount, dont j'étais, des écrits presque illisibles. Il eut une très bonne idée : c'était « Underworld », je l'utilisai pour faire un film de gangsters que l'on considère comme le premier du genre. Les personnages que l'on voit dans le film étaient très bien décrits par Ben Hecht. Il habitait Chicago et connaissait bien ces gens-là et ses quelques pages suffirent à me donner une idée de ce que j'allais faire. Quand le film fut fini, je le montrai à Ben Hecht, à Hollywood. Il m'envoya un télégramme insultant et me somma de retirer son nom du générique. Je n'en fis rien. Par la suite, il obtint le prix de l'Académie pour le meilleur scénario de l'année. Voilà quelles furent mes relations avec Ben Hecht. Cela ne lui avait pas plu ; il ne me l'a jamais pardonné. Il m'a écrit, il y a un an exactement : il dit textuellement : « Quand j'ai vu « Underworld », j'ai eu la nausée. » Mais quand il reçut le prix de l'Académie pour son scénario, il ne paraissait pas dégoûté. Et il a depuis lors continué à travailler pour le cinéma, a gagné beaucoup d'argent, tout cela à cause d'une courte nausée. A l'heure qu'il est, c'est un auteur de grand talent. Quand on lui a demandé quel genre d'homme j'étais, il a répondu que des hommes comme moi, il y en avait des milliers qui jouaient aux échecs sur les trottoirs de New York. Je crois qu'il se trompait.
Gary Cooper lui aussi a exprimé à plusieurs reprises dans de nombreuses publications son mépris à mon égard. Je ne sais pas pourquoi, car je l'aimais bien et lui m'aimait aussi. J'ai fait de lui une vedette, ce qui est dangereux. Il avait d'abord travaillé pour moi dans un film que j'avais dû refaire pour Frank Lloyd ; cela se passait avant « Underworld ». Le film s'appelait « Children of Divorce ». Il me fallut refaire la moitié du film à la manière de Frank Lloyd. A l'époque, Gary était un acteur sans importance : il était beau garçon mais ne connaissait pas grand-chose. Ensuite, je l'ai dirigé dans « Morocco », où il fut absolument charmant. Mais, plus tard (j'ai du mal à le dire étant donné qu'il ne peut pas répondre, j'aimerais avoir une réponse à cela) il me reprocha de parler allemand avec Marlène. Mais il se trouve qu'elle ne comprenait que cette langue-là ; dans le film, il fit exactement ce que je voulais qu'il fît et il le fit très bien. Cela me plaisait beaucoup. Mais il est normal (et j'aimerais que vous souligniez cela) qu'un acteur cherche à minimiser l'importance du travail du metteur en scène. Et cela s'explique parce qu'un acteur, par nature, aime à être applaudi. Et les seuls applaudissements que j'aie jamais dispensés à un acteur, c'était pour dire « Passons à la scène suivante ». Il ne peut pas supporter cela. Les applaudissements qu'il recueille par la suite sont terribles, aussi terribles que ceux des gens qui se trouvent maintenant hors de ce local. En réalité, ces applaudissements sont décernés à sa silhouette, à son image multipliée autour du monde et non pas à lui en tant qu'individu. Un acteur admet difficilement cela ; il n'est pas étonnant que la chose lui déplaise, elle lui déplaît d'autant plus que le succès est grand et c'était justement le cas. C'est pourquoi il est dans l'ordre des choses qu'un acteur dise d'un metteur en scène : « Oui, c'est un très bon metteur en scène », avec l'intention déguisée de suggérer le contraire.

INT. : Que pensez-vous du cinéma américain actuel ?

J.V.S. : Ce n'est pas non plus une question facile. Je regrette, mais il me faudrait beaucoup de temps pour y répondre. Cela me rappelle le jour où j'étais assis à côté du peintre Matisse. Une dame qui était sa voisine lui demanda : « Monsieur Matisse, que pensez-vous de l'art ? » Et celui-ci, qui était en train de manger du poisson et qui prenait mille précautions à cause des arêtes, lui répondit : « Madame, vous n'auriez pas de questions plus petites? » Ces questions que vous me posez ne sont pas minces, elles non plus. Personnellement, je ne fais pas de différence entre un film français, un film américain, un film italien, un film japonais ou un film argentin. Je ne vois pas la différence. Je ne fais pas allusion à la langue, au dialogue ; j'entends par là : l'aspect important, l'aspect cinématographique. Les influences s'entremêlent, les Italiens essaient de copier les Américains, les Japonais de copier les



Dishonored (X 27) : Marlène Dietrich, Gustav von Seyffertitz.

film où Robert Mamoulian la dirigea et qui s'appelait « Song of Songs ». Elle voulut se tenir debout sur les jambes en question du mieux qu'elle put, mais à chaque scène elle se précipitait sur le micro pour demander « Où est Jo ? », ce qui ne devait pas être très agréable à entendre pour le metteur en scène. Il faut faire attention à vos questions, parce que je vous répondrai toujours très sincèrement. Je ne veux pas dire que Marlène était une femme dépourvue de qualités. Elle est une des femmes les plus remarquables que j'ai rencontrées dans ma vie. Elle a l'énergie de dix mille bœufs ; elle fut ma meilleure assistante ; si j'avais besoin d'une chaise, elle était la première à me l'apporter ; si je n'aimais pas les œufs du déjeuner, elle allait à la campagne m'en chercher d'autres et si elle n'en trouvait pas, elle était capable de les pondre elle-même (éclats de rires). De toute façon, elle était pour moi un outil idéal, un outil idéal pour mes desseins ; elle voulait m'aider ; mon travail lui plaisait, elle aimait ce que je faisais d'elle — bien qu'au début il n'en ait pas toujours été ainsi — et je n'ai jamais rencontré de travailleuse plus dévote, plus intéressée par le film que par elle-même. Ceci est un grand compliment de ma part.

Ne me dites pas non plus que Marlène remplit mon œuvre, qu'elle s'en est emparée, qu'elle la possède et qu'elle la pousse. Non, ce n'est pas cela. Aucun être humain entre mes mains n'a valu pour moi plus qu'un autre. Un être humain (Marlène Dietrich aussi) était à mes yeux un objet obscur qui était là devant la caméra, pour suivre mes instructions, uniquement pour faire ce que je pouvais lui demander. Marlène n'est pas elle-même dans mes films ; sachez-le, Marlène n'est pas Marlène. Marlène, c'est moi, et elle le sait mieux que personne. Elle le sait. Elle le sait si bien qu'elle m'envoie tous les ans chez moi, très régulièrement depuis 1940, sa dernière photographie avec cette phrase, toujours la même : « Je n'étais rien sans toi, je ne suis rien sans toi. »

INT. : En 1959, Marlène, au cours d'un séjour en Amérique du Sud, a dit beaucoup de bien de vous.

J.V.S. : Oui, je sais qu'elle parle toujours de moi en termes élogieux. Mais en agissant de la sorte, elle me fait tout de même du mal. Elle m'utilise comme béquille, et je me demande si ce qui lui manque n'est pas un sujet de conversation. Après avoir parlé de moi avec enthousiasme, Marlène obtient un résultat certain, celui de me rendre odieux à tous.

INT. : Charles Chaplin fut le producteur d'un de vos films ; par la suite, il y a eu entre vous deux une rupture qui est restée inexpliquée. Que s'est-il passé en réalité ?

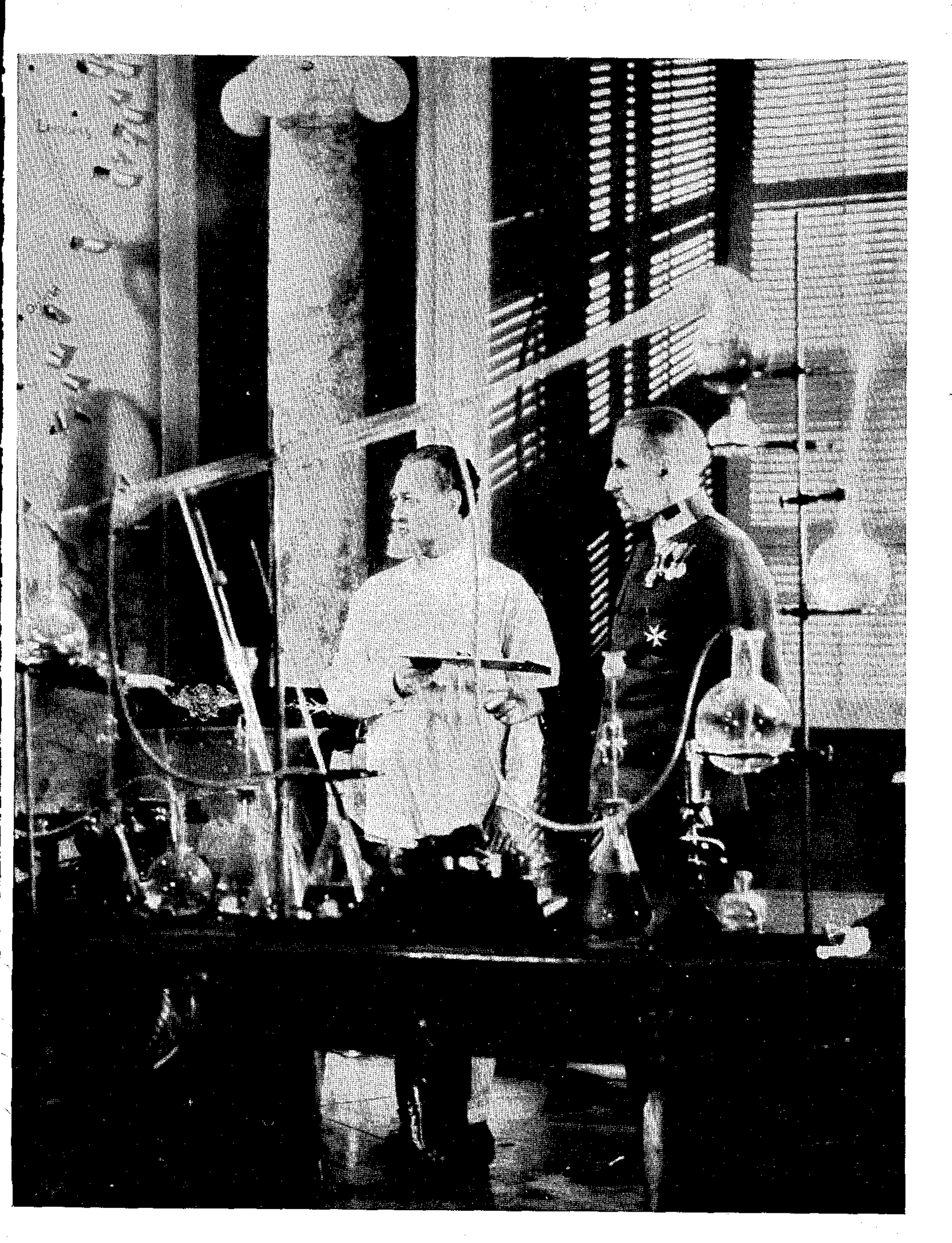
J.V.S. : C'est un incident très intéressant. Mon premier film fut « Salvation Hunters » qui, projeté dans une salle seulement, couvrit tous ses frais. Avant de montrer le film au public je le présentais généralement en préexclusivité. Tout le public de cette preview quitta la salle. Les acteurs eux-mêmes sortirent et me regardèrent comme un chien galeux. Alors, je me sentis très heureux : désormais, je n'aurais plus à diriger : c'est un travail peu facile. Je suis allé me coucher, j'ai pu dormir et le lendemain je suis allé au restaurant. C'est alors que Chaplin, que je ne connaissais pas, s'est approché de moi pour me demander s'il pouvait s'asseoir à ma table. Il me dit qu'il avait vu mon film chez lui au cours de la nuit précédente. Ceci était arrivé de façon curieuse. Quelqu'un avait voulu montrer à Chaplin mon film, et on l'apporta chez lui en prévenant l'opérateur d'arrêter la projection si jamais Chaplin venait à demander ce que « ça » signifiait, en lui expliquant qu'il s'était trompé de film. Tout cela au cours de la nuit qui précéda notre rencontre au restaurant. Chaplin avait appelé, à mon insu, Mary Pickford, Douglas Fairbanks et Joseph Schenk et leur avait montré mon film. Le matin en question, il se présenta lui-même. « Je suis Charles Spencer Chaplin. » Et il ajouta ce jugement qui me paraît très amusant : « Il n'y a que deux personnes qui comprennent quelque chose au cinéma : vous et moi. » Je ne pense pas que cette affirmation ait été tout à fait exacte ; mais ce qui est sûr, c'est qu'il était vraiment impressionné par mon film. J'ai encore une lettre de lui, lettre écrite plus tard, qui en témoigne. Mais personnellement, je crois qu'il était plus impressionné par une fille du film — il est facile de se laisser impressionner par une femme — c'était Georgia Hale. Il l'emmena avec lui et ils travaillèrent ensemble dans « La Ruée vers l'or ». Puis Mary Pickford voulut faire un film avec moi, et j'écrivis pour elle un scénario que je regrette de n'avoir jamais filmé car il s'agissait d'un très bon film. C'était l'histoire d'une jeune aveugle : je voulais montrer le monde à travers ses yeux éteints, ce monde qu'elle n'avait jamais vu, le monde fantastique qu'elle croyait connaître et qui n'avait rien à voir avec la conception courante. Je n'ai jamais pu tourner ce film parce que Mary Pickford avait acheté les droits d'auteur et que, d'autre part, j'avais écrit le scénario pour elle et que je n'ai pas l'habitude de remplacer quelqu'un qui convient parfaitement à un rôle. Mais elle voulait d'abord faire un autre film et comme je ne voulais pas attendre, je suis allé à la Metro Goldwyn Mayer et j'ai fait « The Exquisite Sinner », que personne n'a jamais vu. Mon film n'a pas plu. Et pour me montrer comment j'aurais dû le faire, ceux de la Goldwyn en ont tourné un autre avec le même sujet et les mêmes acteurs, dans le seul but de m'en remontrer. Ce fut Christy Cabanne qui le dirigea, si j'ai bonne mémoire. Mais ce nouveau film ne plut pas davantage. Je voulus quitter la M.G.M. car je n'aime pas les coupeurs de cheveux en quatre. M. Mayer me fit venir à son bureau... Il est bon que je vous dise (et ceci s'adresse aussi à ceux qui font l'interview) qu'il est très utile de connaître l'histoire secrète d'une industrie cinématographique, parce que vous jugez souvent les choses trop superficiellement. Aucun directeur ne parle de son travail, et ce qu'on lit dans les journaux n'est pas exact.

Donc M. Mayer m'avait appelé à son bureau pour me dire : « Nous voulons que vous fassiez un autre film. » Je lui ai répondu que je ne voulais plus travailler, que je voulais m'en aller. Mayer poursuivit en me disant qu'il ne voulait pas me laisser partir parce qu'une des clauses du contrat lui permettait d'utiliser mes services et qu'il était disposé à insister pour continuer à les utiliser. Je lui demandai pourquoi il voulait que je travaille avec eux alors que je n'en avais pas envie. Il me répondit que c'était à cause de son capital, et qu'il prenait toutes les précautions pour le préserver. Situation très logique dans les affaires prospères. Cela me plut ; je ne pus rien objecter à cette affirmation. Vous saisissez ?

INT. : Oui, mais je voudrais renouveler ma demande d'éclaircissements sur la question de savoir s'il y a eu entre Chaplin et vous une quelconque inimitié après ce premier contact.

J.V.S. : Non, je n'ai pas dépassé le cadre de la question, je regrette ; mais si vous me posez une question, il faut bien que j'y réponde. J'essaie de faire mon possible. Alors, si vous tenez à comprendre, ne me posez pas de questions.

Nous en étions donc au moment où je disais à M. Mayer que je ne voulais plus travailler pour eux ; il insista pour que je continue à travailler pour eux. J'ajoutai que je consentais à rester s'il me payait le double de ce que j'avais gagné pour faire un mauvais film. Il n'y avait pas d'autre solution, il fallait continuer à travailler. Mais au milieu du film, je dirigeai ma caméra vers le ciel ouvert. Le film était impossible, vraiment impossible. Le film, les gens, le scénario étaient impossibles ; par conséquent, j'arrêtai. Je dirigeai ma caméra vers le ciel et, lorsqu'on vint me demander ce que j'étais en train de faire, je répondis que le ciel était plus intéressant que ce que je voyais autour de moi. Il importe que vous appreniez cela parce que vous saurez quel genre d'individu je suis. Si vous voulez m'observer exactement, il faudra que vous vous placiez sous cet angle-là. Après cela, tout était fini pour moi ; personne ne voulait de moi. C'est alors que Chaplin (vous voyez, je reviens à Chaplin) me demanda (et je suis le seul directeur au monde à avoir reçu une pareille offre) de rentrer dans son organisation pour faire un film avec carte blanche. Ce qu'il ne m'avait pas dit, c'est que ma liberté serait limitée une fois le film fini. En effet, il cacha le film et personne ne l'a vu. Aujourd'hui nous sommes bons amis, et nous l'avons toujours été. Il est merveilleux.



Italiens, les Français de copier les Egyptiens, les Egyptiens d'imiter les Tibétains. Après, chacun développe peu à peu son propre style, mais il y a un tel mélange d'influences que l'on ne peut pas dire par exemple qu'il existe un cinéma américain à l'état pur. Le cinéma américain a beaucoup de succès auprès des masses, et il est probable que votre public voit tous les films américains. Mais en échange il ne voit que trois films japonais (alors qu'il en sort 500 par an).

INT. : Vous en avez fait un...

J.V.S. : Oui, mais il n'est pas compris dans ce que je dis. Les Français font beaucoup de films, les Italiens aussi. Il y a d'excellents cinéastes dans tous les pays, en Italie, en France, dans mon propre pays. John Ford, Frank Capra, George Stevens, William Wyler, Billy Wilder sont de bons directeurs. J'en cite quelques-uns mais il n'y en a pas ou presque qui soit américain d'origine. Je ne le suis pas non plus. Je crois que de nos jours il est à la mode de dire que le cinéma américain ne vaut rien. On me dit cela partout en Italie, à Paris, au Mexique, au Tibet. Une opinion si universellement répandue doit être nécessairement fausse. Je n'ai encore rencontré dans ma vie personne qui ne soit un critique averti de cinéma (rires). Je ne pense pas qu'il faille généraliser à propos des films américains. Mais parlons plutôt de l'industrie américaine qui fait des films pour les vendre le plus rapidement possible. Nous ne méprisons pas les entreprises qui vendent leurs articles à cinq et à dix centimes, non plus que les entreprises Shell et Standard Oil, nous ne disons pas non plus que la Panagra est une mauvaise compagnie aérienne pour la bonne et simple raison qu'elle fait des bénéfices. Pourtant nous disons que l'industrie cinématographique américaine est mauvaise parce qu'elle fait des bénéfices. Je ne sais pas, mais cela me semble trop commode. Ce n'est pas le rôle d'un critique de cinéma. Le critique doit prendre le film d'où qu'il vienne, il doit l'analyser et essayer d'améliorer le goût du grand public.

(Ici des précisions sont fournies par les critiques présents mais von Sternberg refuse de discuter le problème et demande que l'on passe à autre chose.)

INT. : Que pensez-vous de l'admiration que portent les « Cahiers du Cinéma » à Hawks, Nicholas Ray, Losey, Fuller.

J.V.S. : Vous ne voulez sûrement pas avoir mon opinion à ce sujet.

INT. : Eh bien ! C'est-à-dire que nous la voulions, mais...

J.V.S. : Non, il ne serait pas juste que je parle de quelqu'un de manière désagréable. Ce n'est pas mon affaire. Je suis avant tout une personne qui étudie les films et je sais combien il est difficile d'en faire un. Et je sais aussi qu'un directeur n'obtient pas souvent du public la réaction que pouvait obtenir un tableau de Modigliani avant que celui-ci devienne à la mode. Les gens qui le regardaient se fâchaient. Ils demandaient : « Alors, c'est un tableau ou quoi ? » Je leur disais : « Ce n'est pas contre Modigliani qui l'a peint que vous devez vous mettre en colère, mais contre moi qui l'ai suspendu là. Parce qu'il l'a peint pour pouvoir s'acheter un morceau de pain ; il l'a peint pour pouvoir manger. » Il en est de même pour les films qui ne sont faits que parce qu'un homme désire du pain et du beurre. Moi je ne veux pas et je n'ai pas besoin de beurre. J'ai tout juste besoin d'un peu de pain pour ma famille et pour moi. C'est pourquoi je travaille si peu.

INT. : Et à quoi travaillez-vous quand vous ne faites pas de cinéma ? Il y a dix ans que vous n'avez rien tourné...

J.V.S. : Je peins. Je travaille le bronze et le bois. Je sais bâtir. Je joue très bien aux échecs. Je joue au tennis. Je cisèle le bois et je construis des portes d'après les dessins africains les plus compliqués. La porte de ma maison a été faite de mes mains ; c'est une porte magnifique de deux pouces d'épaisseur, sculptée dans le chêne. Il y a deux ans, ma collection d'art moderne n'avait pas de rivale aux Etats-Unis. Mais ce n'est pas tout. J'écris des traités sur la philatélie chinoise des temps primitifs, je monte et je démonte mon automobile avec une habileté que m'envient les mécaniciens californiens, j'entasse les outils curieux et je sais m'en servir. Je suis un psychiatre et un anthropologiste de premier ordre et les meilleurs spécialistes en la matière ne demandent conseil qu'à moi, et à personne d'autre. De plus, j'ai une femme, deux fils et un millier d'amis. Il m'arrive de réaliser des films. Et j'ai encore du temps disponible. Un homme qui fait beaucoup de choses à la fois a toujours le temps.

INT. : Et vous aimez faire du cinéma ?

J.V.S. : J'aime beaucoup ça, c'est un art en lui-même avec son mouvement et son pouvoir de capter les impondérables. Il capte l'air et le vent comme on ne peut le faire nulle part. Mais je ne veux pas faire de cinéma. Sauf si j'ai la possibilité de m'exprimer sans restriction ; autrement, je préfère ne pas y toucher. Je ne veux pas rouler dans cette voiture si quelqu'un tient le volant.

INT. : Et qu'aimeriez-vous faire ?

J.V.S. : Eh bien tenez, les gens m'aiment bien parce que je ne fais rien. En revanche il me semble que mon œuvre passée s'améliore d'année en année. Pendant ce temps le champ se rétrécit de plus en plus. Au cinéma tout a été fait, le ballet mécanique, René Clair, les films de Buñuel, le tournage sous-marin et le gros travail hebdomadaire des actualités. Vous avez déjà vu le phoque qui saute sur la glace. Il faut un an pour penser la couleur d'un film. Il faudrait un Matisse. Et quant aux sujets, le cinéma a déjà dépassé les étapes qui en littérature ont pour noms Homère, Shakespeare, Cervantes, Pirandello. Il est donc très difficile de faire quelque chose d'original. Je me dois d'éviter la répétition. Si Resnais fait « Marienbad », il rétrécit mon champ. Chaque nouveau film m'apporte une limitation supplémentaire. En réalité, je n'ai pas de projets. Mais ce n'est pas une nouveauté. Je n'en ai jamais eu.

INT. : Participez-vous aux festivals ?

J.V.S. : Celui-ci doit être mon vingtième festival. On y voit de très belles choses, des beautés partielles de ceci ou cela. J'ai éprouvé une grande joie à Acapulco par exemple en voyant « Los Inundados ». Il y a dedans des choses merveilleuses et on se rend compte que le directeur possède un excellent coup d'œil pour les détails.

INT. : On a fait remarquer qu'un film d'Orson Welles, « Touch of Evil », avait subi votre influence. L'avez-vous vu ?

J.V.S. : Je ne l'ai pas vu, mais cela m'étonnerait. Je n'ai vu que les premiers films de Welles. Ils me semblent trop prétentieux. Mais vous me mettez en mauvaise posture avec cette question. J'y répondrai par une anecdote. Rimsky-Korsakov avait, il y a cinquante ans, une académie de musique. Le meilleur élève en était un dénommé Andrei qui avait obtenu la note maximum de cinq avec tous les professeurs. Mais Rimsky ne lui donna que quatre et demi. Alors un autre professeur lui demanda pourquoi il faisait cela, s'il avait quelque chose contre cet Andrei. Rismky répondit : « Les cinq points, c'est pour moi. » Je vais vous en dire plus. Le cinéma est fait pour la masse ; mais je ne crois pas en la masse. Le bon goût et la connaissance sont des vertus qui appartiennent à une minorité. Connaître le cinéma est un travail dur.

P.S. Au cours de trois séances à Mar del Plata et d'une autre à Buenos Aires, on organisa une confrontation entre théoriciens et critiques sur le thème « Le cinéma en tant que moyen d'expression de la grande cité moderne », sur le plan psychologique, sociologique et esthétique.

Von Sternberg fut invité à y participer. Si l'on en croit les comptes rendus de « La Prensa » (26 mars) : « son intervention fit l'effet d'une douche glacée, qui éclaboussa le secrétaire de l'Université en pleine euphorie et tous les théoriciens. « Le cinéma n'a jamais eu le moindre effet psychologique sur l'individu et sa seule qualité est de permettre aux gens de se relaxer, au sens propre du terme, évidemment. Il est sûr qu'il parvient à distraire, mais il est loin d'avoir de l'influence. C'est un art difficile à tel point qu'il est tout aussi difficile de faire un bon film qu'un mauvais film. » Après ces propos sceptiques, il s'en alla. Il citait Ortega y Gasset comme étant le type même de celui qui se défie des masses et rappela à cette occasion un proverbe japonais : « La bêtise ne peut être guérie par aucun remède. » Ce fut là la dernière intervention de von Sternberg au 5e festival de Mar del Plata.

(Propos recueillis au magnétophone, par courtoisie de « Tiempo de Cine ».)



Morocco
(cœurs brûlés):
Marlène
Dietrich.



SHANGAI EXPRESS (1932) : MARLENE DIETRICH ET CLIVE BROOK.

Rencontres avec un solitaire

par Serge Daney et Jean-Louis Noames

Par deux fois, nous avons essayé de convaincre Josef von Sternberg de nous accorder un entretien. Par deux fois, il n'a accepté de nous recevoir chez lui qu'à l'expresse condition qu'aucun magnétophone ne soit présent et que nous ne prenions pas de notes non plus. Ceci est donc une retranscription de mémoire ; de la mémoire, elle a les imperfections. Quant à l'homme, ce que nous en savions se vérifie peut-être ici : coupé de tout contact avec le cinéma américain, Sternberg ne voit que de temps à autre quelques films qui viennent d'Europe. Sa retraite est totale et le mystère qui l'entoure profond. Ce ne sont pas ces quelques paroles que nous lui avons volées qui feront la lumière. Si l'homme se dissimule, l'artiste est plus caché encore.

JOSEF VON STERNBERG : Je ne voudrais pas que vous ayiez l'impression que je vous refuse, à vous en particulier, la faveur d'un entretien ; il y a un journaliste d'un grand magazine américain qui me harcèle depuis déjà longtemps dans l'espoir que je répondrai peut-être à ses questions, et je m'y suis toujours systématiquement refusé. Je pense d'ailleurs le plus grand bien des « Cahiers du Cinéma », et je les reçois régulièrement. Mais si je n'accorde pas d'interviews, c'est que j'ai, dans mon livre (« Fun in a Chinese Laundry »), répondu à toutes les questions possibles et imaginables, et que celui-ci sort bientôt, dans plusieurs pays à la fois.
Je reviens d'une longue tournée à travers les Etats-Unis et l'Amérique du Sud, au cours de laquelle j'ai fait des conférences dans les universités, devant les étudiants (cf. l'entretien précédent) ; je dois d'ailleurs dire que j'ai une grande sympathie pour eux et qu'ils m'intéressent tous vivement. Je suis, moi-même, toujours un peu un étudiant ; voyez-vous, je me passionne maintenant pour la littérature et la culture japonaises et orientales : il ne faut jamais cesser d'étudier ; j'ai ici beaucoup de livres. On a souvent écrit à mon sujet, et je suis considéré dans le monde entier comme un des seuls véritables représentants du cinéma. On a, dans un index que je possède, dressé la liste des grands artistes de tous les temps et de leurs chefs-d'œuvres, avec une chronologie ; il y a seulement deux ou trois cinéastes, mais j'ai été choisi. Il y a aussi un livre de Borges, où il reconnaît aimer beaucoup mes films, et avoir écrit son livre sous leur influence. Mais il y a tant et tant de livres et de revues qui me sont consacrés que je n'en finirais pas de les énumérer ; récemment encore, il y a cette revue, « Film Culture », qui m'a consacré un texte très élogieux, et m'a désigné parmi les plus grands. Point n'est besoin d'autres témoignages, je pense : ces preuves sont suffisantes. Ce qui ne veut pas dire qu'on n'ait écrit sur moi que des choses sensées ; au contraire, on a souvent écrit des idioties, par exemple, Kyrou qui prétend sans cesse que Marlène est ceci, que Marlène est cela, alors qu'elle n'est rien ; ce qu'elle est, je l'ai inventé, je l'ai fait. Un ami m'a récemment montré une photo de Marlène avant qu'elle ne joue dans mes films : physiquement, la différence est incroyable : ce n'est pas la même femme. Elle n'avait aucune existence réelle, avant que je la rencontre. Tous les acteurs que j'ai utilisés pour mes films ont d'ailleurs disparu : Bancroft, Evelyn Brent, d'autres aussi. Seuls quelques-uns ont réussi : Cary Grant, qui était un brillant jeune homme, et aussi Gary Cooper.
Mais pour revenir aux jugements des critiques et des spectateurs, je dois dire ceci : on vous aime toujours pour de mauvaises raisons. Ainsi je discutai l'autre jour avec un écrivain qui m'avouait adorer « Shangai Express », et qui en parlait avec beaucoup d'enthousiasme ; je lui demandai alors ce qu'il aimait dans le film, et savez-vous ce qu'il a répondu : « Le vent qui souffle dans les cheveux de Dietrich ! »
On émet sans cesse de mauvais jugements sur les œuvres ; ainsi, « L'Ange bleu » à sa sortie, personne ne l'aimait. Il leur a fallu vingt années pour réaliser que le film était bon. Il y a néanmoins des exceptions : ainsi Langlois, qui, quand il vit « Scarlet Empress », comprit que c'était déjà « Ivan le Terrible »... Effectivement, personne n'avait, avant moi, exercé au cinéma un tel contrôle sur les images.

CE QUE JE PENSE DU CINEMA ? Je ne m'intéresse pas au cinéma, et si je suis devenu metteur en scène, c'est par accident. J'ai d'ailleurs toujours été à part dans le monde du cinéma. Tous les réalisateurs recherchent l'authenticité ; moi, pas. C'est pourquoi je tourne la plupart de mes films en studio. Lorsque je commence à tourner, je sais exactement ce que je veux et le moyen de l'obtenir. Je me documente, chaque fois, à fond sur le sujet que je veux tourner, mais je n'utilise pour le film qu'un matériel poétique. Prenons par exemple « Anatahan », qui est certainement mon meilleur film ; non seulement il a été tourné entièrement en studio, mais j'ai construit aussi la caméra, les décors, tout. Savez-vous que l'avion qu'on voit à la fin du film est en réalité une maquette, de la taille d'un jouet pour enfant ?
Je vous le répète : je sais toujours exactement ce que je vais faire. Je n'ai pas confiance en mes sentiments ; l'idéal, c'est, bien sûr, d'accorder ses sentiments à son intelligence, mais si on ne le peut pas, il vaut mieux s'en remettre à l'intelligence uniquement, à la pensée pure. Beaucoup de réalisateurs, René Clair par exemple, sont très nerveux et très excités sur leur plateau ; je suis, moi, toujours très calme. Même si je tourne au milieu d'une foule, j'attends avec patience l'accident, la chose qui va plus loin que mes prévisions, qui les bouleverse. Je ne me soucie pas de l'histoire ; ce que je cherche à rendre, c'est le mouvement, ce qui est essentiellement cinématographique. Si je ne change presque pas les scénarios qu'on me donne, c'est que je ne m'attache nullement à modifier ce qui, dans le film, est accessoire : le prétexte, l'argument. Pour mon malheur, je suis un artiste.

INFLUENCES. Aucun film ne m'a jamais impressionné, si j'excepte quelques von Stroheim, peut-être. Je n'aime pas tellement les films américains de Lang ; en fait, je n'aime de lui que « M. Le Maudit » et « Les Niebelungen ». Quant à Murnau, il y a chez lui des petits « trucs », par-ci par-là, qui me plaisent. Les seules influences que je me reconnaisse sont littéraires ; ce sont : Schnitzler, Dickens et Zola. Quant à Baudelaire auquel on m'a souvent comparé, je dois dire qu'il n'a jamais vraiment retenu mon attention.

LES FILMS JAPONAIS ET LES AUTRES. J'ai vu quelques films japonais, mais ils n'ont certainement pas exercé une influence sur moi. S'il existe une influence de ce côté-là, elle n'a pu s'exercer que dans l'autre sens. Les Japonais admirent beaucoup mon œuvre (c'est « Morocco » qu'ils préfèrent, mais je ne comprends pas pourquoi c'est celui-là plutôt qu'un autre) et la considèrent avec un immense respect : ils vénèrent mon nom ; chaque enfant, là-bas, le connaît et m'appelle « père ». C'est d'ailleurs un peuple merveilleux, très « artiste », très cultivé : ils lisent tous beaucoup. Tous pensent un peu la même chose, mais cela ne m'empêche pas d'éprouver une grande tendresse à leur égard.
J'ai vu quelques Kurosawa, et je pense que « Rashomon » est un film extraordinaire ; mais son dernier film est assez ennuyeux. Récemment je n'ai pas vu grand-chose de vraiment intéressant, si ce n'est « David and Lisa », ainsi qu'un film de Pietro Germi, et aussi quelques œuvres de cinéastes sud-américains.
Je dois dire que j'aime aussi Buñuel ; c'est un des rares cinéastes qui soit arrivé à exercer sur les images un contrôle, à la fois de la sensibilité et de l'intelligence.

GOUTS ET PREFERENCES. On me demande souvent si je préfère tel de mes films à tel autre, ce qui est stupide : cela reviendrait à me demander si je préfère mon pouce à mon gros orteil ; je ne peux faire de différence, car tous deux m'appartiennent de la même façon.
Quant aux critiques, ils peuvent bien penser ce qu'ils veulent, sans oublier toutefois qu'ils sont devant mes films comme devant un test de Rorschach qu'ils doivent déchiffrer. Leurs préférences et les idées qu'ils peuvent avoir ne sont en vérité que « des projections d'eux-mêmes ». Chacun sait que, devant un test de Rorschach, il n'y a pas deux personnes qui lisent la même chose.
(Propos recueillis à Hollywood, en août 1963 et septembre 1964.)

Une aventure de la lumière

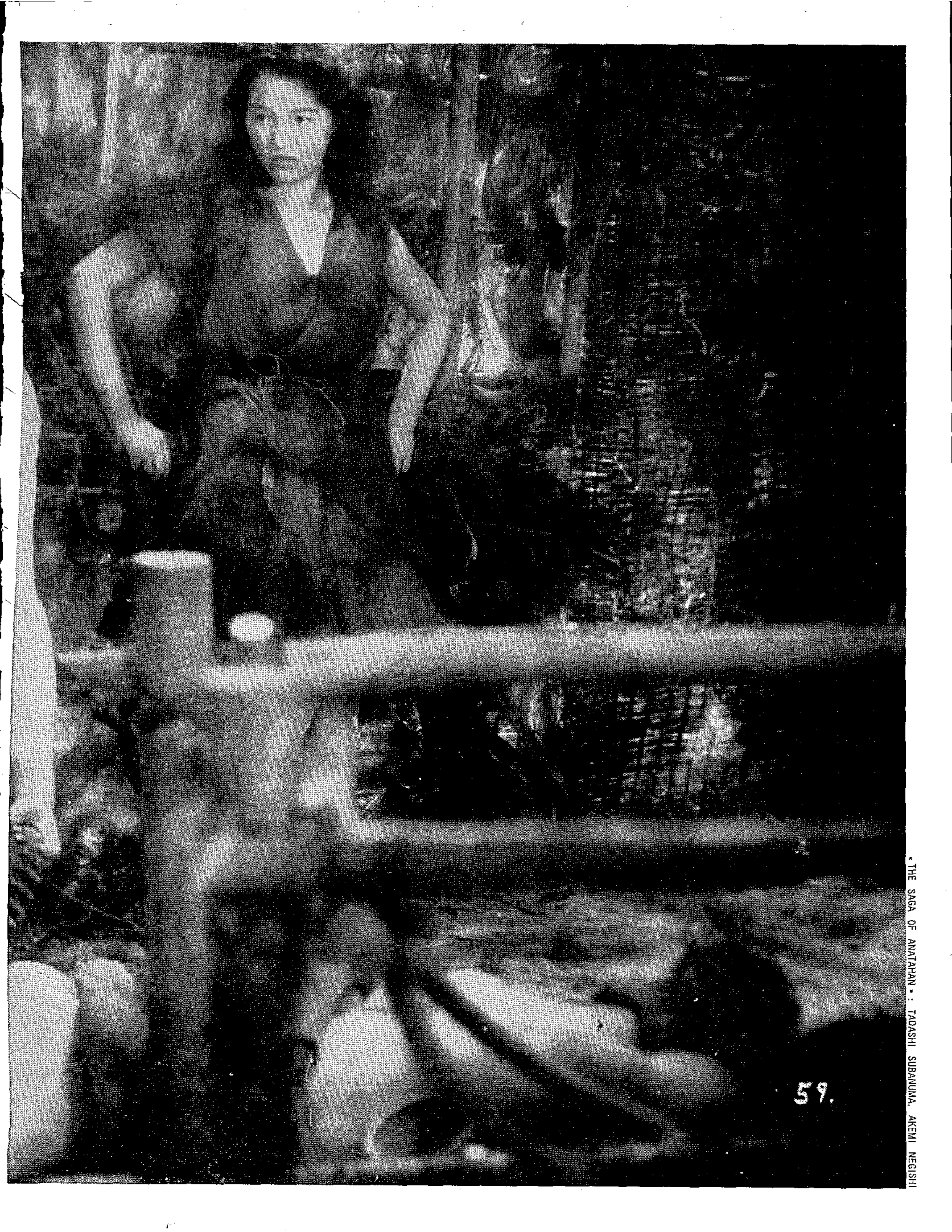
par Claude Ollier

Si *La Saga d'Anatahan* apparaît aujourd'hui comme l'une des toutes premières œuvres du parlant, c'est que rarement sans doute une telle lucidité avait été mise au service de l'unité d'inspiration : dans ce film où scénario, photographie, mise en scène et texte-commentaire sont à porter au crédit d'un même homme, il n'est pas un instant qu'une volonté obstinée de perfection stylistique n'anime et ne préserve, pas un fragment — à l'exception peut-être d'une séquence intermédiaire dont l'auteur, la désavouant à demi, ne semble pas avoir mesuré (ou voulu reconnaître) toute la portée — qu'une clairvoyance hors de pair n'ordonne et ne fortifie. Cette intelligence que J.-L. Borges, dans une note sévère (1), disait faire défaut tant au « nul » *Crime and Punishment* qu'aux « vertigineux » et « hallucinatoires » *The Scarlet Empress* et *The Devil Is a Woman*, nous la trouvons ici présente en tout plan d'une architecture dont la simplicité finalement déroute. Combien remarquable en effet que le dernier en date des films de von Sternberg — et le dernier peut-être — soit celui où non seulement il contrôle le plus magistralement la gamme de ses techniques, mais où aussi, prenant un champ inattendu — définitif ? —, il se juge comme homme et comme créateur avec une impassibilité et un détachement que l'on a tout lieu d'estimer en dernière analyse, quoi qu'on en pense chemin faisant, dénués de feinte et de ruse.

Légende mimée, poème plastique du regard et de l'instant gestuel, oratorio pour timbres et sonorités exotiques, orchestre, chœurs et récitant meneur de jeu plus que commentateur, *Anatahan* soumet le spectateur à une épreuve originale, le situant tour à tour, puis simultanément, au centre et à la périphérie de ses remous, conditionnant minutieusement sa vision et la déconditionnant avec hauteur et brusquerie, ne simulant de l'entraîner que pour mieux le retenir et le laisser flotter entre deux niveaux d'émotion, voire d'irritation et de rébellion, puis lui assignant de nouveau péremptoirement sa place d'interlocuteur, plus que de confident, dans ce dialogue implicite que l'auteur, par la vertu de sa propre prose lue de sa voix propre, engage avec lui d'entrée de jeu.

Ce jeu, une fois de plus, est tributaire d'un processus de réduction spatiale dont presque tous les films antérieurs ont donné une illustration particulière, principalement *The Scarlet Empress* et *The Shangai Gesture*. Jamais toutefois le resserrement des lieux n'avait été opéré d'une manière aussi exemplaire : c'est une sorte de progression par décalques qui est filmée au début, un prologue par cercles





"THE SAGA OF ANATAHAN": TADASHI SUBANUMA, AKEMI NEGISHI

superposés, enchaînés, concentriques. Du premier cercle, celui du Pacifique (théâtre, en juin 1944, d'une guerre de mouvement géante), procède le second, celui de l'Ile (théâtre semblable, mais difficile à authentifier, parce que caricatural, dérisoire), puis celui de la Jungle (zone autonome, homogène, une fois éliminés volcans, brousse et Canaques) ; enfin, au cœur de la jungle, le cercle ultime de la Hutte sur pilotis (sanctuaire, centre caché des mutations d'espace, où règne, de ce monde concentré, ramassé, l' « animatrice »). Parallèlement au lieu du combat, se modifie par étapes brèves son objet, qui est au commencement, très clairement, de ravitailler les postes japonais disséminés en plein océan à quelques milliers de milles de la métropole ; qui devient, plus obscurément déjà, après bombardement, naufrage et échouage, la défense quasi symbolique d'une île que personne n'attaque ni ne songe à attaquer, le refoulement par la pensée d'un envahisseur virtuel, invisible, et dans le même temps, plus modestement, la survie quotidienne au sein d'une contrée tropicale hostile et méconnue ; finalement, dès après la découverte de Keiko, la lutte contre la tentation, la convoitise et l'inimitié, la guerre contre les frères et contre soi-même. Plusieurs ennemis sont ainsi l'un après l'autre nommés, dénoncés, puis re-nommés par substitution : l'adversaire américain, dont la présence navale et aérienne, qui ne fait de doute pour personne, se manifeste brutalement ; puis, plus subtilement, l'adversaire de l'Empire, immémorial, diffus dans l'Histoire et la géographie océane, analogue à ces théories d'archipels que le commentaire qualifie de « plaisanterie géologique de coraux et de volcans ». L'ennemi, c'est aussi le climat et la végétation exotiques plus éprouvants que la mitraille ; c'est enfin le couple de colons qui habite la hutte, et une fois l'homme réduit à merci, la femme seule, et la seule femme de l'île, obstacle à la concorde, enjeu tour à tour de la patience et de l'agression. Les naufragés passent donc d'une mobilisation nationale de type classique (la plupart sont des pêcheurs hâtivement réquisitionnés et non des militaires) à une semi-démobilisation sur un champ de manœuvre tortueux, mal délimité, mais qu'ils tiennent toujours à considérer comme officiel et patriotique, et dans le même moment à une remobilisation sournoise sur le terrain, par eux encore mal exploré, des passions et des rivalités fratricides, toutes de surprises, de traîtrises et de perfidies.

Le fait divers est célèbre, qui a inspiré à von Sternberg la trame de son film : refusant, en juillet 1945, d'ajouter foi à une capitulation dont l'annonce par tracts aériens n'était pour eux qu'une ruse supplémentaire des Yankees, un petit groupe de Japonais poursuit la guerre et demeure sur l'île d'Anatahan, partagé entre le doute et l'espoir de la victoire finale, jusqu'à ce qu'en mars 1951, l'avion des vainqueurs enfin avérés enlève à leur tanière les survivants du drame. « Cela prit dix heures pour refaire en sens inverse un voyage de dix-neuf jours et sept lon-







Trois visages d'Akemi Negishi dans « The Saga of Anatahan »



gues années ». Lire (ou relire) cette dérisoire épopée sur leurs propres écrans a pu effectivement n'apparaître au public nippon que comme le ressassement morose d'une défaite qui n'en finissait plus, la petite monnaie d'une tragédie impériale étirée sur quatre-vingt deux mois d'une réclusion forcée de leurs compatriotes malchanceux, puis volontaire, inspirée tant par la méfiance que par le désir informulé de voir se perpétuer un « statu quo » dont chacun, dans la salle, avait pu autrefois redouter semblablement la dénonciation.

L'équipée a été relatée dans ses moindres détails par l'un de ses héros, Michiro Maruyama, sous forme d'un reportage journalistique, puis d'un livre (2), dont on ne sait à qui, de l'auteur ou de l' « adaptatrice », attribuer la platitude ampoulée. La matière extraite par von Sternberg scénariste de ces lignes insipides est très fidèle — elle ne pouvait que l'être — à la réalité des événements, dont la nomenclature fournit tous les repères spatiaux et fixations « objectales » rêvés. Sur l'étonnante carte marine qu'il a lui-même dressée en forme de diagramme de tournage dans la durée plus que dans l'espace d'Anatahan, maints signes et tracés complexes, colorés, restituent le destin des hommes, des objets et des passions selon vingt-deux séquences très inégalement réparties dans le temps historique : objets multiples (armes, arbres, aéroplanes et fanions) ; une quinzaine de personnages, dont trois capitaines, cinq « bourdons », Keiko la Reine des Abeilles et son pseudo-mari ; six passions : discipline militaire, désir, jalousie, nostalgie, reddition, violence, dont la circulation verticale, en ordonnées virulentes, contrarie celle des humains. Des croix indiquent les meurtres, de courtes flèches la sortie du champ de certains figurants.

Ainsi, vingt-deux tableaux communiquent en une heure et demie la pulsation d'une aventure qui aurait aussi bien pu se prolonger dix ou vingt ans, ou ne durer que quelques semaines, mais dont la donnée essentielle était déjà présente dès les premiers pas sur l'île à l'esprit de chacun : le décor exotique (et pour nous, spectateurs européens, exotique au second degré : des Japonais en pays tropical). Ce décor, le réalisateur le plante dans un studio de Kyoto, non pas le reconstitue, mais le *constitue* aussi artificiel que possible, synthétique et exigu. Il existe un parallélisme frappant entre la réduction, par abstraction, de l'espace au niveau de l'affabulation, et sa compression par artificialité au niveau de la mise en scène. Les deux opérations, chez von Sternberg, sont toujours étroitement liées, alors qu'il pourrait en aller tout autrement, qu'il en va tout autrement par exemple chez Lang ou chez Hitchcock. Déjà sensible dans les films muets, cette liaison entre les deux processus, logique dans l'optique d' « exemplarité » qui est celle du réalisateur, semble avoir été assumée avec une rigueur croissante depuis *L'Ange bleu*. Ce n'est donc pas seulement le refus du pittoresque qui le détermine à fuir l'îlot de vrai corail et de vraies palmes où certains regrettent qu'*Anatahan* ne fût photographié, mais la prise en considération de ce principe que l'utilisation d'un décor naturaliste pour un microcosme à vocation idéelle, conceptuelle, n'aurait absolument aucun sens. La stylisation non-réaliste véhicule à la fois l'idée de la réduction liminaire et celle de l'authentification généralisatrice, elle est le médiateur audiovisuel, la clef de la double modulation. Le signe stylisé gagne en qualité (universalité signifiante) ce qu'il perd en quantité (spécificité et extensibilité folklorique). Le problème consiste par conséquent à épurer le décor de ses séductions naturelles immédiates (humidité, touffeur, moiteur, torpeur, etc.) et, tout en donnant à voir ostensiblement le contre-plaqué, le zinc et le carton pâte, à signaler par des moyens détournés — texte, musique, gestes, mimiques — l'idée de l'humidité, de la touffeur, de la moiteur, de la torpeur. Ces qualités sensorielles scandaleusement absentes du décor, ce sont les voix, les corps et les visages qui vont les suggérer : marches, haltes, courses, sauts, arrêts, coups, scansions, cris, hurlements, eux aussi schématiquement recréés, composent un système second, « aérien », de relations entre durées et distances, en accord avec la sophistication outrée des lianes et des palmes. Alors, mouvements et sonorités stylisés s'imbriquent harmonieusement entre les éléments d'un décor délibérément montré comme faux. D'où, pour l'interprétation, le choix, toujours parfaitement logique, de danseurs et d'acteurs du théâtre Kabuki. Il fallait ce style aussi radicalement non-réaliste pour fonder les liens entre les corps et la jungle et créer, au-delà d'une artificialité généralisée, *un milieu vrai*. Car c'est la vérité des attitudes et des regards qui importe, plus que celle des vêtements, des végétaux, des pistolets ou de la calligraphie des parachutes ; les moments de la lutte plus que son déroulement (l'instant du déclenchement, celui de la riposte, le choc décisif, l'attitude consécutive à ce choc plus que sa trace visuelle) ; l'idée de l'événement plus que l'événement lui-même, que le commentaire annonce maintes fois par avance afin de désamorcer tout suspense ici absolument hors de propos ; l'idée de la réclusion, de la tentation, du désir, du meurtre et de la fuite, plus que les conditions pratiques de leur accomplissement ; enfin, l'idée de tous les actes possibles que l'instinct mal refréné libère, plus que leur description exhaustive et détaillée.

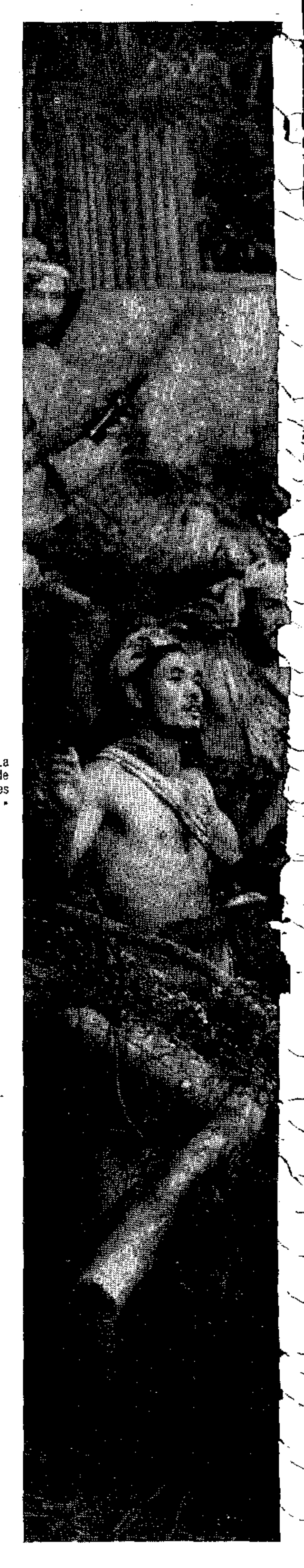
Ce milieu vrai, nous l'avons vu, est le produit dernier d'une réduction de l'espace, un univers à un stade avancé de raréfaction et de claustration. Il semblerait donc, à première vue, que nous allions de prison en prison, chacune plus exiguë que l'autre, les délimitations extérieures se resserrant, les cloisonnements intérieurs se multipliant, se ramifiant, pour aboutir à ces « fragments » visuels d'une densité extrême, encombrés, surchargés de choses-obstacles, ces cadres pleins à craquer, ces microcosmes étouffants, saturés de regards et d'objets, où tout peut s'infiltrer par osmose, apparaître et disparaître comme par enchantement. Ces cloisons jouent un rôle très important dans toute l'œuvre de von Sternberg, car la matière dont elles sont faites rend leur fonction singulièrement ambiguë : elles séparent, certes, divisent, groupent et regroupent, isolent, mais elles sont aussi, presque toujours, facilement pénétrables, ou amovibles ; elles séparent mal, divisent mal, isolent mal : rideaux des compartiments de chemins de fer, portes à glissières, tentures, filets, voiles plus ou moins transparents, paravents, voilettes, palmes, feuillages touffus mais vibratiles (cf : la scène de *The Scarlet Empress* où Marlène doit écarter les branches pour se frayer passage dans le parc, exactement comme le fait Keiko dans la jungle métallique). Cloisonnements donc, et souvent en succession gigogne, mais imparfaits, précaires (le voile de gaze que le chef rebelle découpe au fer rougi dans *Shangai Express*, et dans *Anatahan*, le mur de papier que le poignard transperce). Ainsi, si prison il y a, ses limites ne sont jamais fixées avec précision, ni définitives, mais toujours susceptibles de se rétrécir encore, ou de s'étendre : l'exiguïté des champs opératoires où se confine et se complaît l'auteur procède non pas d'une nécessité impérieuse de claustration ou d'étanchéité, mais bien plutôt de la volonté de constituer ces champs en laboratoires où il lui soit donné de provoquer et d'étudier commodément les réactions qui l'intéressent — à petite échelle, à petites doses, mais très concentrées. Ces mondes réduits ne sont pas des mondes restreints, mais des *mondes en réduction*. S'ils sont périphériquement clos (quant à leur localisation anecdotique en vue d'une action déterminée), c'est que toutes les conditions extérieures doivent bien entendu, pour la durée de l'expérience en cours, rester inchangées. La scène « compacte » et close des films de von Sternberg n'est qu'un modèle réduit du meilleur des mondes possibles quant au développement des virtualités non écloses. La limitation spatiale n'implique aucunement que ces actes y sont rendus possibles pour la seule raison que ces lieux sont coupés du « monde », et que dans un monde étendu en toutes directions rien de tel ne saurait se produire ; elles définissent le monde tel qu'il est — à la fois vécu, observé et jugé — quand les censures se relâchent, que les tabous sont transgressés et que l'homme se trouve affronté à son désir : l'existence n'est peut-être qu'une prison, mais à l'intérieur de cette prison, on est libre, en définitive, de faire tout ce qui nous passe par la tête ; rien ne nous retient jamais que notre peur, et le mal absolu, c'est la lâcheté.

Ces laboratoires sont en effet agencés de telle manière que, comme s'en aperçoit avec effroi et délice Gene Tierney au début de *The Shangai Gesture*, « tout peut arriver, à n'importe quel moment ». « Milieu » des gangs, des docks et des trafics de drogue, de la colonie, de la Cour de la Grande Catherine, de la Feria de Séville, du tripot clandestin ou de l'île volcanique, autant de lieux aisément pénétrables, ouverts à tout coup de force et à tout viol. Leur décor fragile (fragile-

ment planté) laisse passer tous objets contondants et affilés, et aussi tous individus qu'anime un secret désir de sujétion ou de domination. Des frontières trop ostensiblement élevées sont posées en tous sens, dans le même temps que les barrières conventionnelles sont abolies : sociales, professionnelles, raciales, morales. Au-delà d'un certain degré d'opacité, le décor se fait transparent, à la grande surprise des protagonistes et des spectateurs réticents prompts à conclure au maniérisme. La geôle se transmue en lieu de rencontre — de la rencontre la plus générale et la plus totale possibles, sur le terrain vague des passions produites au grand jour. Rien n'est a priori exclu : les coïncidences les plus extraordinaires, les retrouvailles les plus improbables, les affrontements les moins pensables. Chez von Sternberg, l'affabulation — que d'aucuns jugent souvent « invraisemblable » — ne fait jamais qu'exploiter, en l'explorant dans ses recoins, le champ illimité que la scène, par son étroitesse extrême, entend suggérer et faire se déployer par delà les lignes, les surfaces et les volumes en miniature. Autrement dit, l'arbitraire des situations est justifié par celui du décor, et réciproquement. En fait, la mise en scène a tôt fait de gommer cette notion, en fondant dans un mouvement unique — un éclairage unique, dirait l'auteur — des situations et des décors au départ incontestablement « arbitraires ». Cela admis, goûtons le luxe suprême d'*Anatahan* d'être basé sur une histoire vraie.

Au centre de ce microcosme qui tend à se clore et à se couper de l'extérieur, mais pour mieux s'ouvrir sur des perspectives insoupçonnées, mieux ménager une circulation interne que, de derrière les parois de verre, la caméra scrute comme ces aquariums des génériques, au centre de ce monde raréfié, fluide, écartant de la main le rideau de coquillages qui l'isole encore, Keiko apparaît, dernier terme de la réduction, mais terme irréductible, seul digne et véritable enjeu de la lutte. Les guerriers hirsutes, fiévreux, dépaysés, incrédules, appréhendent d'un coup d'œil l'objet nouveau de la querelle. Par un très rapide, fatal, stupéfiant rétrécissement de ses frontières, la vie vient de se ramasser, du grand plan d'ensemble de la guerre au plan rapproché d'un visage radieux, énigmatique dans sa simplicité — de la jeunesse d'un Empire à celle, fragile, effarouchée, d'une femme très jeune dont la seule défense est la ruse. Cette translation exemplaire du champ de l'Histoire à celui de l'Erotisme, von Sternberg l'opère, dans le « prélude » d'*Anatahan*, en un raccourci fulgurant. Les signes de la guerre s'inversent, les armes se retournent — de l'ennemi vers l'ami, vers soi-même. Les vertus la veille encore de mise se relâchent ; si certains gradés prétendent perpétuer quelque temps le respect des règles, bien vite leur résolution faiblit, chacun agit pour soi, recherche pour soi la subsistance et les attributs de la puissance, tandis que s'abolit (le texte « off » le souligne opportunément à l'intention du spectateur européen qui n'y serait guère sensible) l'absolue, traditionnelle, terrorisée et terrorisante soumission de la femme nippone à son mari. Kusakabe n'est d'ailleurs pas l'époux de Keiko, il s'est simplement trouvé seul avec elle après la fuite de leurs familles au début du conflit. Kusakabe, en ce sens, est déjà un usurpateur, ce qui, bien entendu, ne diminue en rien ses sentiments de honte et d'humiliation lorsqu'il est à son tour dépossédé, partiellement d'abord — et quoi de plus humiliant pour lui que le partage ? — puis en totalité. Mais un assez long temps s'écoule avant que la lutte ne s'engage franchement. Dans un premier stade, se modifie lentement dans la conscience des naufragés le sens des coordonnées essentielles : « Nous pénétrions dans le labyrinthe déroutant et hanté de la jungle... à des milliers de milles de nulle part »... « L'horizon restait vide et lointain. Nous perdions la trace du temps »... « Nous apercevions Keiko à l'occasion, tel un oiseau rare de la jungle humide ». Dans un second stade, Keiko, « shell crazy », se laisse apprivoiser, et le cercle autour d'elle s'élargit rapidement. Elle devient « Reine des abeilles », chante et danse pour ses préférés. Puis Keiko disparaît ; on la retrouve avec un favori. « Ce fut le début d'un nouveau « pattern » d'Anatahan : Keiko était entrée en circulation ». Désormais, l'histoire de l'île va se confondre avec celle de la possession de Keiko. Les plus audacieux gravissent les marches de bambou du temple et sacrifient au culte des plumes et des coquilles. Plusieurs le payent de leur vie ; d'autres, apeurés, s'enfuient vivre loin d'elle. Cette attraction prend tôt l'allure d'une fatalité. Il ne s'agit pourtant nullement pour Keiko de volonté de puissance et d'assujettissement : simple, bonne, naturelle, aimable, elle ne cherche qu'à survivre, craintive et avisée. Keiko est sur l'île le seul être clairvoyant, réaliste, pratique. Si les guerriers désappliqués la déifient, ce n'est pas qu'ils découvrent soudain en elle le lien essentiel entre l'homme et le monde, ce qu'ils savent déjà (elle reste effectivement le seul lien viable entre eux et l'univers extérieur à demi oublié, c'est elle qui les rattache malgré eux à l'évolution concomitante d'un monde qu'ils ne parviennent même pas à imaginer, qui les persuade à la longue de la défaite et de la paix, qui les détermine enfin à accepter le rapatriement), mais qu'ils l'*identifient* à la vie même et l'honorent à ce titre. Quand Keiko s'en va, c'est *toute la vie* qui quitte l'île : il ne leur reste plus qu'à gagner l'Empire des Ombres, ce Japon vaincu auquel ils n'osaient songer.

En réalité, ces hommes échoués en un endroit minuscule de la planète y demeurent volontairement ; ils ne sont pas abandonnés du reste du monde, ni délaissés, ni à aucun moment ignorés. Six ans durant, des messages leur parviennent, qu'ils refusent d'entendre, des bateaux débarquent, prêts à les accueillir, mais ils se cachent et se dérobent, s'enferrant dans la lutte mythique qu'ils se targuent de poursuivre. Le point capital de cette aventure est que leur refus de l'ébranlement des certitudes recoupe comme par

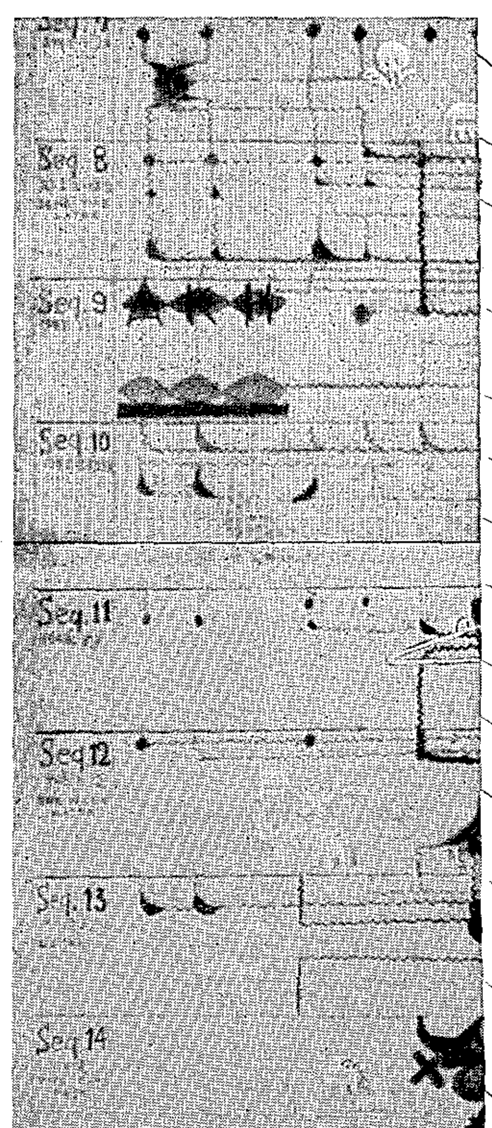


La danse de la « Reine des abeilles »



hasard le mobile secret de leur léthargie : le jeu mortel autour de la femme-objet. La mort au monde qu'ils oublient et la *vie pour l'idole* qu'ils vénèrent se conjuguent en un seul et même élan : le délaissement du *monde pour la possession* de l'objet mortel. Cette danse autour de la jeune femme, tour à tour — et parfois simultanément — Takahashi, Semba, Nishio, Yananuma, Maruyama, Kuroda, Yoshiri l'entreprennent ou la refusent, y sacrifient ou s'enfuient, s'approchant du dernier cercle ou reculant aux limites de l'île. Maruyama relate une belle attitude de l'homme bafoué, dont seule peut-être l'exiguïté des studios de Kyoto a contrarié *la mise en image* : celle de Kusakabe grimpant au sommet d'un cocotier et criant désespérément à la *ronde* le nom de son amie. La guerre, la peur, l'aventure, le risque, la chance, le courage et la fuite, tous les élans possibles et tous les refrènements s'enclenchent et se défont à la vue de celle, doublement exotique, coquette, frivole par calcul autant que par goût, qui prend rang ici comme la dernière incarnation d'une héroïne fameuse, désormais légendaire, que, dans leurs remarquables articles parus ici *même lors* de la sortie du film en France (3), Philippe Demonsablon et André S. Labarthe ont caractérisée avec précision.

Cette mythification de Keiko, Kusakabe a été le premier sur l'île à l'entreprendre, bien avant l'arrivée de ses rivaux. Kusakabe, on le sait, est représenté sous les traits de l'auteur. La nouveauté d'*Anatahan par rapport* aux œuvres précédentes n'est pas que von Sternberg y figure sous l'aspect d'un des *principaux protagonistes* (il l'a fait à maintes et cruelles reprises, surtout dans *The Scarlet Empress* et *The Devil Is a Woman*), mais qu'il prenne la parole pour, à trente ans de distance, se dire et se juger — et bien plus systématiquement que par certaines répliques ailleurs disséminées dans les dialogues. Le texte qu'il a rédigé et lit de sa propre voix est en effet bien davantage qu'un simple élément de liaison entre tableaux, *ou même* un commentaire : il est conçu comme partie concertante, tant sonore *que signifiante*, d'un poème pour écran noir et blanc. Partie sonore d'abord, et à un *double titre* : *langage* et propriétés vocales. Les syllabes anglaises s'opposent aux sonorités « étrangères » de dialogues qui, à une ou deux brèves exceptions près, ne sont jamais résumés, et que l'auteur qualifie péremptoirement de « sons sans importance ». Ensuite, *le débit régulier*, *parcimonieux*, l'intonation égale, presque froide, indifférente, contraste continûment avec l'agressivité de l'image, le parler — pour nous « rauque » — des Japonais, et la véhémence de la musique, que renforce le chœur à chaque évocation de la terre natale. Les phrases sont concises, les termes précis, les métaphores sobres et quotidiennes, les conclusions nettes, dénuées d'emphase et de lyrisme, exposées en *quelques mots* à la fin des fragments d'action. Le ton est impassible, détaché, *scrupuleux*, *comme* d'un ethnologue décrivant aussi objectivement que possible les faits et *gestes d'une peuplade polynésienne* et les jugeant à tête reposée, dans l'apaisement et la sérénité, par remarques laconiques : « Nous étions tombés au niveau de l'homme préhistorique. Mais nos progrès furent rapides. Nous accomplîmes en quelques semaines ce qui avait demandé des siècles à l'homme des cavernes »... « Nous avions rejeté le joug de la discipline. Nous étions libres de toute entrave, ce qui signifiait seulement *que nous étions* esclaves de nos corps »... « Kusakabe s'opposait à quiconque prêtait attention à Keiko. Cela *était* facile à diagnostiquer. Plus difficile était de comprendre pourquoi *il* nous était *si hostile*

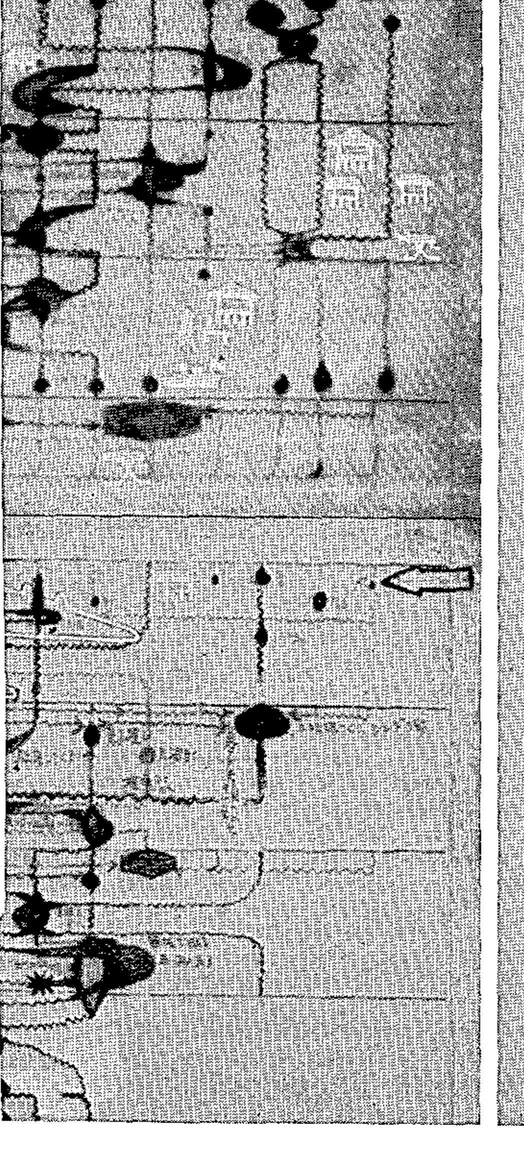


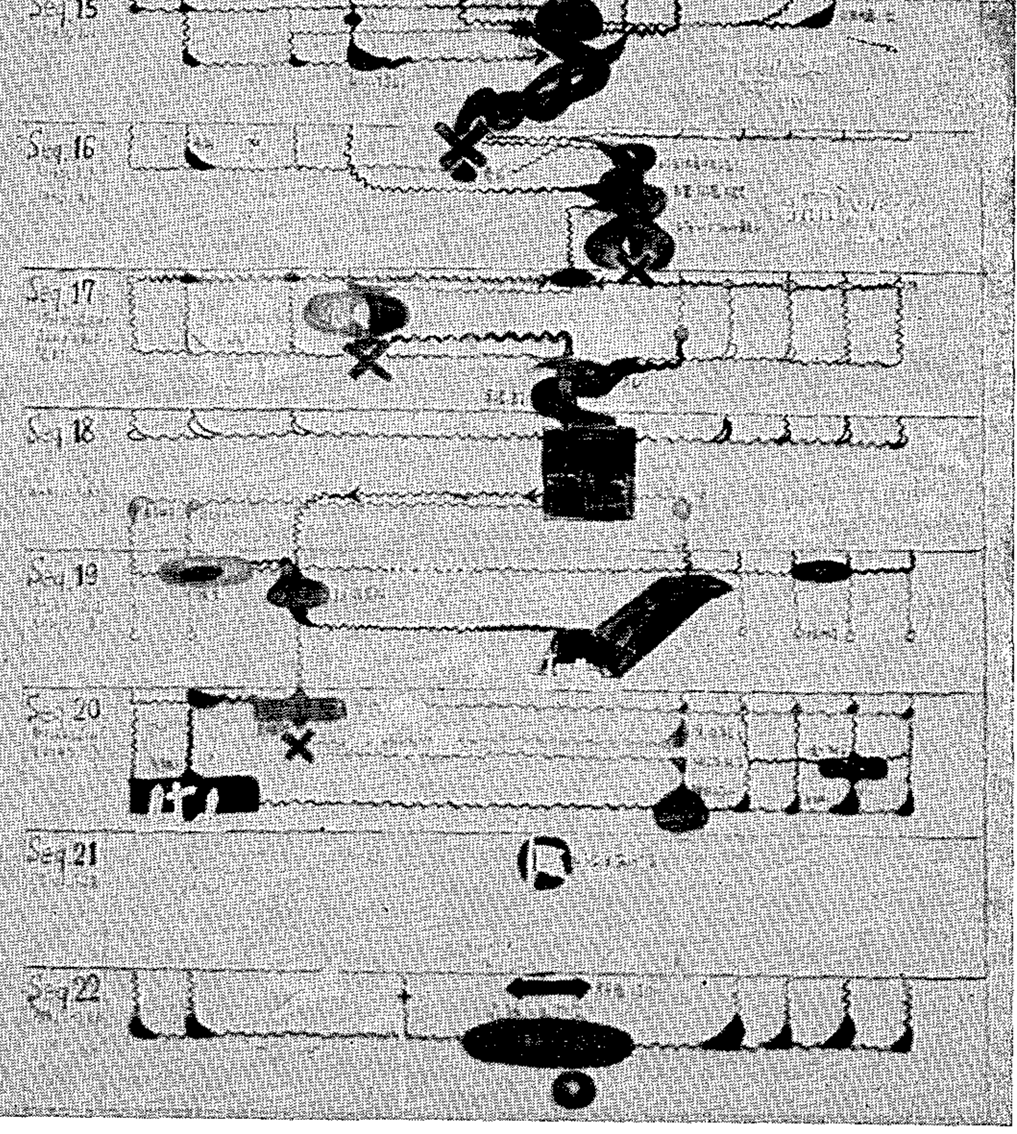
PLAN DE TOURNAGE DE « THE SAGA OF ANATAHAN ».

— et si hostile à lui-même ». Le principe consiste donc à plaquer sur la représentation de l'action l'audition d'un court élément de texte qui la dédramatise par généralisation immédiate, la désamorce par abstraction, on pourrait presque dire la contrarie : « Les typhons s'abattent sur les êtres humains sans long avertissement : quelques signes, que seuls les initiés — ceux qui sont véritablement très initiés — peuvent lire »... « Nous passons une bonne partie de notre vie à tenter de gagner l'estime des autres. Cependant, à gagner notre propre estime, nous consacrons d'ordinaire bien peu de temps ». En fait, c'est notre participation au suspens de l'anecdote que ce texte contrarie : l'émotion qu'il sollicite ne doit pas naître de l'inattendu de l'événement, mais de ce mouvement constant d'approche et de recul auquel il nous soumet, tantôt commentant l'acte durant son déroulement, tantôt le concluant, souvent même l'annonçant : « C'est ainsi que nous fîmes connaissance de Keiko. Elle ne fut d'abord qu'un être humain de plus échoué sur ce point minuscule de la carte. Elle allait devenir à nos yeux une créature féminine, puis une femme, la seule femme sur terre ». Ou encore : « Alors survint l'inattendu. » Certains épisodes font l'objet d'un récit au second degré, le narrateur n'y ayant pas participé, et la prédiction s'en complique, quand elle ne devient pas pure supposition : « Nous ne fûmes pas présents aux événements qui vont suivre. Nous n'étions pas à l'intérieur de cette hutte... Même si nous avions été là, toutes nos versions auraient été différentes. » Et un peu plus tard : « A tout ceci, non plus, personne n'assista. Nous ne pouvons que reconstituer des faits dont nous fûmes évincés ».

Ce va-et-vient, cette approche et ce recul s'exercent tant en direction de la chronique d'Anatahan dans son ensemble que, plus particulièrement, de l'homme bafoué, fervent, éperdu et secret que Kusakabe incarne ; il traduit une lutte continuelle entre déchirement (montré, vécu) et apaisement (dit, récité, gagné par l'âge et la réflexion, c'est-à-dire conquis par la parole), entre folie et sagesse, entre destruction de soi et reconquête, édification. La voix qui nous parvient n'est celle ni d'un pénitent ni même d'un confident, mais d'un sage qui expose et explique, critiquant les autres et soi-même parmi ces autres comme s'il s'agissait vraiment d'un autre — ce qu'apparaît ni plus ni moins notre personne, à trente ans de distance, dans le souvenir comme en effigie. Ici, mouvante et douée de parole, l'effigie sternbergienne, bien que choisie d'un autre continent, d'une autre race, d'une autre civilisation et d'un autre langage, répète les errements et ressent les mêmes troubles, connaît semblables révérations et détestations, possessions et défaites, se plaît au même jeu spirale d'attirance et de répulsion, de malédiction et de félicité.

A ce spectacle de faits historiques avérés (l'extraordinaire aventure des marins nippons comme l'extraordinaire aventure de von Sternberg avec Marlène Dietrich, de durée d'ailleurs sensiblement égale) et simplement connus comme irréversibles, le texte donne à de nombreux moments, tant par l'anticipation sur l'événement que par sa démarche stricte, hautaine, et la sérénité de la voix qui l'articule, l'impression d'un déroulement inexorable, fatal, irrépressible. Il semble par ailleurs aussi souvent appeler la constitution des tableaux que disserter sur leur exécution ; appeler la mise en scène plutôt que la juger ; la gouverner et l'infléchir avant que de la critiquer. Il organise en fait la structure du film, la développant et l'élagant, et par ce biais, c'est son travail de metteur en scène que von Sternberg examine de





sa propre voix. Est-ce là perche tendue au spectateur ? Invite à voir dans cette entreprise une méditation de l'auteur tant sur soi-même que sur son esthétique ? Ce serait trop s'avancer que de l'affirmer. Mais l'idée n'est sans doute pas exclue. Certes, le texte ne met que l'homme en exergue ; mais l'homme-Kusakabe meurt en cours de film. Reste l'auteur du film. L'auteur, précisément, a intercalé à mi-parcours, entre deux séquences élaborées (entre la dixième et la onzième, semble-t-il à l'examen du diagramme « tropical »), des vues d'actualités montrant le rapatriement de ces millions de soldats disséminés en Asie et en Océanie au moment de la capitulation et démobilisés sitôt arrivés sur le sol natal. Montage rapide, accompagné d'une musique soudain plus insistante, orchestre et chœur menés en un véritable « mouvement » lyrique. Alors, juste après ces mots prononcés sur une scène d'Anatahan : « Le sol sacré du Japon ne peut être conquis. Aussi longtemps que nous aurons une goutte de sang dans les veines, nous n'abandonnerons pas. Plutôt mourir que de se rendre », la voix continue, égale, sur les images des prisonniers débarquant au Japon : « Mais loin d'ici, notre pays avait fait face à la réalité de la défaite. L'Empereur avait rappelé ses troupes dans la métropole. Et les bateaux ramenaient des milliers des nôtres, loin du cauchemar de la conquête du monde... » Surgissement bref, fantomatique, irréel, que celui de ces hommes plongés dans une réalité dont, entre temps, nous avions oublié les contours. Et la stupéfaction qui nous saisit donne l'exacte mesure de la réussite d'une stylisation qui, en quelque quarante minutes, a interposé devant notre vision du monde celle d'un univers de zinc et de carton pâte d'une cohérence plus imposante et émouvante. Par contre-coup, c'est l'étrangeté du monde oublié (celui de la salle où nous sommes assis) qui nous frappe, soudainement révélée. Mais sitôt après cette incursion sur une planète improbable, nous revoici dans la jungle familière, rassurés.

En plus du choc entre deux univers plastiques rigoureusement incompatibles, l'insertion de ces plans d'actualités provoque un brusque effet de décompression du temps : ces êtres depuis plus d'un an isolés sur leur île sont devenus anachroniques, et leurs conduites, et leur tournure d'esprit. Voici qu'entre deux plans, quatorze mois de retard se résorbent : cette lucarne ouverte ex abrupto sur le temps historique remet en mémoire qu'Anatahan vit sur un mode ralenti, marginal, plus intemporel encore qu'anachronique ; *Anatahan* joue entre l'intemporalité et l'anachronisme, comme il joue entre « no man's land » et exotisme : c'est l'*autre monde*, celui du désir et de l'éternité. Le monde de l'Histoire qui nous est soudain jeté aux yeux apparaît incertain, lointain, vulnérable, somme toute peu digne de foi. A Joseph von Sternberg regrettant, aujourd'hui, au nom de l'unité de style, d'avoir introduit ces bandes d'actualités dans son film, il est facile de rétorquer que cette initiative, par la surprise et l'émotion qu'elle communique, fournit assurément a contrario, et sans qu'il l'ait cherché apparemment, la meilleure vérification possible de cette unité et de son pouvoir de conviction. Vision étrange, que celle de ce monde d'ombres quotidiennes passées de l'autre côté du miroir de la féerie, énigmatique, de même nature que celle évoquée en conclusion du très beau texte de Julio Cortazar, « La Nuit face au ciel » (4) : « Il réussit à fermer encore une fois les yeux, mais il savait maintenant que le rêve merveilleux c'était l'autre, absurde comme dans tous les rêves ; un rêve dans lequel il avait parcouru à cheval sur un énorme insecte de métal, les étranges avenues d'une ville étonnante, parée de feux verts et rouges qui brûlaient sans flamme ni fumée... »

C'est à un sentiment plus déroutant encore, plus confus, que nous livre la séquence finale, où les deux mondes s'interpénètrent, échangeant clartés et mystères. Les combattants se sont rendus à l'évidence, Keiko aidant (lointaine, mais toujours amicale, depuis longtemps réintégrée à l'univers de la rentabilité). Un avion américain les rapatrie en quelques heures : « Nous étions de retour au Japon, héros aux yeux de tous excepté aux nôtres. Frères et sœurs étaient là. Nos amis attendaient. Pères et mères... Nos voisins étaient venus. Nous vîmes nos épouses, nos enfants, maintenant plus vieux de sept ans. Nous allions devoir regagner leur affection... Nous étions chez nous enfin. ... Et si je sais quoi que ce soit de Keiko, elle doit avoir été là, elle aussi ». Voici les danseurs de la jungle descendant de la passerelle, s'avançant incrédules sur le béton de la piste, comme projetés dans un monde à venir, problématique, qui est pourtant aussi, pour eux, celui de l'oubli. Mais le « pattern » de l'isolement a fait d'eux d'autres hommes, et le monde en paix de 1951, grouillant, mécanisé, se pare de prestiges légendaires.

Eux-mêmes, rescapés de l'avant-guerre, naufragés de l'ère des conquêtes et des retraites, sont légende vivante pour leurs compatriotes réjouis, sevrés de contes, de solitude et d'autonomie. Un curieux échange s'effectue ici dans ces vases communiquants de l'imaginaire entre deux mondes jusqu'alors étanches et exclusifs. Les faces rayonnantes et apeurées, dépaysées, de ceux qui survécurent comme de ceux qui périrent sur l'île, se tendent en quête de reconnaissance et d'approbation. Les flashes des reporters les aveuglent et les débusquent, et ce sont ceux aussi du directeur de la photographie signalant et dénonçant les masques dont il a affublé ses héros. Création et critique opèrent un rapide chassé-croisé : les correspondants de presse, premiers enquêteurs et critiques de l'événement (et futurs premiers critiques du film) relaient au pied levé l'équipe de tournage, alors que le réalisateur hérite de leurs pouvoirs d'investigation et de discrimination. Par ce renversement des perspectives, von Sternberg livre d'un coup les prestiges de son style à l'examen public ; en transplantant ses acteurs en fin de représentation, et en les exhibant sans ménagement sur une estrade ô combien quotidienne, c'est le plus précieux rouage de sa fiction — de sa vision — stylisée qu'il jette ainsi témérairement en pâture au jugement tant de la foule groupée sur l'aérodrome qu'à celle des spectateurs réunie dans la salle. Pour les uns comme pour les autres, deux ordres de réalités s'affrontent : sur le plan esthétique, le style non-réaliste de l'auteur et tout style plus ou moins naturaliste dérivé du reportage et du fameux (s'il a jamais existé) « enregistrement des apparences ». Et sur un plan plus général, le monde de l'Art et le monde quotidien. Jamais opposition entre deux esthétiques extrêmes et deux univers antagonistes n'avait été provoquée à la jointure de deux séquences d'une manière aussi brutale et arrogante, aussi souverainement risquée. Cela signifie-t-il que l'aventure d'Anatahan a pu être regardée par von Sternberg comme parallèle à celle de son art, et que celle de ce film doit être prise comme une incitation à dresser le bilan d'une activité créatrice étalée sur trois décades et trop tôt interrompue par l'incompréhension et le refus de nouvelles exigences commerciales ? Ici, encore, rien de décisif n'autorise à l'affirmer. Ballade mimée et rimée plus que récit, drame de l'Espace plus que de l'Histoire, *La Saga d'Anatahan* pose en définitive, par sa transparence même, plus de questions qu'elle n'en résoud.

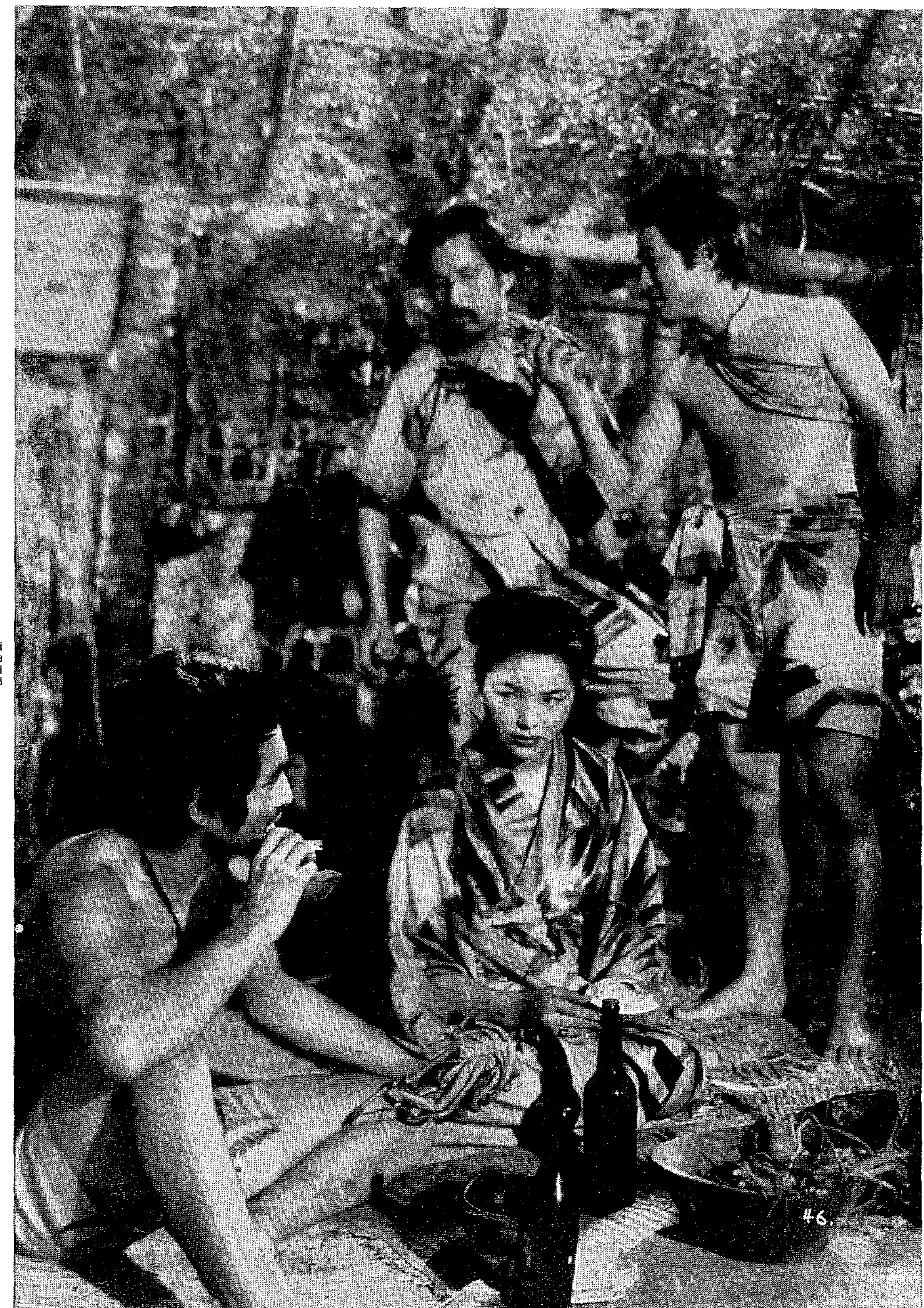
Œuvre unique et multiple, somme d'une vie d'homme et d'une vie de créateur, ce dernier exhibant sous strict contrôle critique tous les sortilèges et les dénuements de son art comme devait le faire plus tard Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée*, œuvre méprisée à sa sortie, depuis lors maudite comme la plupart de celles d'un des plus grands inventeurs du cinéma, *Anatahan* brille d'une lumière captée au point de convergence de maintes sources traditionnelles.

« Toute lumière part d'un point où elle a le plus d'éclat et s'égare dans une direction jusqu'à perdre toute sa force. Elle peut aller en ligne droite, contourner, s'infléchir, se réfléchir et transpercer ; elle peut être concentrée ou dispersée, attisée ou éteinte. Où elle n'est plus, ce sont les ténèbres, et où elle commence se trouve son foyer. Le trajet des rayons de ce foyer central aux avant-postes des ténèbres est la dramatique aventure de la lumière » (5).

Suivons le trajet de ces rayons, laissons-nous captiver par cette lumière aventureuse tandis qu'elle frappe, cerne, réfléchit et transperce cet étrange objet mouvant, l'un des plus finement ciselés, des plus inattaquables aussi, que les nouvelles lanternes magiques aient projetés sur la toile blanche. — Claude OLLIER.

(1) Cahiers de l'Herne, « Deux films », p. 97. (2) *Anatahan*, adaptation française de Denise Nast. Julliard éditeur. (3) *Cahiers du Cinéma*, n° 58, pp. 45 à 48. (4) « Les Armes secrètes », Gallimard Ed. Traduction de Laure Guille. (5) « Plus de Lumière », de Josef von Sternberg, *Cahiers du Cinéma*, n° 63, p. 7.

Tadashi Subanuma et Akemi Negishi





UNDERWORLD (LES NUITS DE CHICAGO, 1927) : CLIVE BROOK, EVELYN BRENT.

Filmographie de Josef von Sternberg

par Patrick Brion

Josef von Sternberg est né Joe Sternberg à Vienne (Autriche) le 29 mai 1894. A l'âge de 7 ans, il se rend aux U.S.A., puis rentre à Vienne quelques années plus tard. Il y fait des études de lettres et de philosophie. En 1911, il retourne aux Etats-Unis où il est employé dans une fabrique, puis contremaître. En 1914, il entre à la World Film Co. à New York, comme monteur. Il devient l'adjoint de William A. Brady quand la guerre éclate. Mobilisé dans le « Signal Corps », il fait toute la guerre comme opérateur de l'armée.

Il retourne ensuite en Europe, et devient attaché à un studio londonien (se faisant appeler Joe Stern).

Il repart pour Hollywood, reprend, vu le succès du cinéma allemand des années 20, le nom de Sternberg, auquel il ajoute un « von » très germanique et devient assistant de Lawrence Windom, d'Emile Chautard (à qui il confiera un rôle quinze ans plus tard dans **Shanghai Express**), de Wallace Worsley et de Roy William Neil.

1924 BY DIVINE RIGHT. Réal. : Roy Neil, Josef von Sternberg. **Pr. :** Film Booking Offices of America. **Scén. :** Josef von Sternberg d'après l'histoire de Adam Hall Shirk. **Adapt.:** Adam Hall Shirk. **Phot. :** Josef von Sternberg. **Ass. :** Josef von Sternberg. **Distribution :** Anna Q. Nilsson, Elliot Dexter.

Roy Neil étant tombé malade, Sternberg réalise quelques scènes du film.

1925 SALVATION HUNTERS. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** United Artists. **Scén. :** Josef von Sternberg. **Phot. :** Edward Gheller. **Distribution :** George K. Arthur (le boy), Georgia Hale (la jeune fille), Stuart Holmes (le gentleman), Otto Matiesen (l'homme), Olaf Hytten (la brute), Bruce Guerin (l'enfant), Nellie Bly Baker (la femme).

En 1925, Josef von Sternberg doit réaliser, avec Mary Pickford comme interprète, un film décrivant la vision du monde que peut avoir une jeune aveugle. Sternberg travaille sur le découpage, mais Mary Pickford renonce au projet.

1925 THE EXQUISITE SINNER (titre de tournage : ESCAPE). Réal. : Josef von Sternberg, Phil Rosen. **Pr. :** Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén. :** Josef von Sternberg, Alice D.G. Miller d'après l'histoire de Alden Brooks « Escape ». **Phot. :** Maximilian Fabian. **Mont.** John W. English. **Ass. :** Robert Florey. **Distribution :** Renee Adoree (la gitane), Conrad Nagel (Dominique Prad), George K. Arthur (l'ordonnance du colonel), Paulette Duval (Yvonne), Frank Currier (le colonel), Matthew Betz (le chef gitan), Helena d'Algy (première sœur de Dominique). Claire Dubrey (deuxième sœur de Dominique), Myrna Loy (figuration : une « statue vivante »).

Le film fut tourné en 1925 mais ne sortit qu'en 1926, c'est-à-dire après **The Masked Bride.** Après une « preview » jugée catastrophique par les directeurs de la M.G.M., le film fut refait par Phil Rosen.

1926 THE MASKED BRIDE. Réal. : Josef von Sternberg, Christy Cabanne. **Pr. :** Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén. :** Carey Wilson d'après l'histoire de Leon Abrams. **Phot. :** Oliver Marsh. **Mont. :** Frank E. Hull. **Distribution :** Mae Murray, Basil Rathbone, Francis X. Bushman, Roy d'Arcy.

La deuxième expérience de Sternberg à la M.G.M. fut aussi désastreuse que la première car il quitta le plateau en plein tournage, excédé par les dirigeants de la M.G.M. qui exigeaient de voir les « rushes » chaque soir, par la médiocrité de l'histoire et par Mae Murray. Christy Cabanne termina alors le film.

1926 THE SEA GULL. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Charles S. Chaplin (United Artists). **Scén. et sujet :** Josef von Sternberg. **Phot. :** Paul Ivano. **Décors :** Danny Hall. **Script girl :** Alice White. **Distribution :** Edna Purviance, Eve Southern, Gane Whitman.

Chaplin et Sternberg se heurtèrent pendant tout le tournage, « le premier s'intéressant au sujet, le second au traitement ». Chaplin décida finalement de ne pas sortir le film qui était achevé, et qui est donc totalement inédit. Sternberg réalisa deux versions du film, commençant la seconde dès qu'il eut terminé la première dont il n'était pas satisfait. Après ces trois échecs successifs, Josef von Sternberg devient l'assistant de Art Rosson à la Paramount et effectue les raccords de **Children of Divorce.**

1927 CHILDREN OF DIVORCE (LES ENFANTS DU DIVORCE). Réal. : Frank Lloyd. **Pr. :** Adolph Zukor, Jesse L. Lasky (Paramount). **Scén. :** Hope Loring, Louis D. Lighton d'après l'histoire de Owen Johnson. **Phot. :** Victor Milner. **Distribution :** Esther Ralston, Gary Cooper, Clara Bow, Einar Hanson, Hedda Hopper, Edward Martindel.

En 1927, après un voyage en Angleterre, Sternberg revient aux U.S.A. et est engagé par B.P. Schulberg qui contrôlait la Paramount, comme « conseiller technique d'éclairage et de prises de vue ». Il est ainsi amené à terminer la mise en scène de **It**, le réalisateur Clarence Badger étant tombé malade en plein tournage.

1927 IT. Réal. : Clarence Badger, Josef von Sternberg. **Pr. :** B.P. Schulberg (Paramount). **Scén. :** Hope Loring, Louis D. Lighton d'après l'histoire de Elinor Glyn. **Adap. :** Elinor Glyn. **Distribution :** Gary Cooper, William Austin, Clara Bow, Antonio Moreno, Jacqueline Gadson.

1927 UNDERWORLD (LES NUITS DE CHICAGO). Superv. : Hector Turnbull. **Réal. :** Josef von Sternberg. **Pr. :** Hector Turnbull (Paramount). **Scén. :** Robert N. Lee d'après l'histoire de Ben Hecht. **Adapt. :** Charles Furthman. **Phot. :** Bert Glennon. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** E. Lloyd Sheldon. **Cos. :** Travis Banton. **Titres :** George Marion jr. **Distribution :** George Bancroft (« Bull Weed »), Evelyn Brent (« Feather » McCoy), Clive Brook (« Rolls Royce »), Larry Semon (« Slippy » Lewis), Fred Kohler (Buck Mulligan), Helen Lynch (la maîtresse de Mulligan), Jerry Mandy (Paloma), Karl Mase.

1928 THE LAST COMMAND (CREPUSCULE DE GLOIRE). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Adolf Zukor (Paramount). **Scén. :** John Goodrich d'après l'incident raconté par Ernst Lubitsch à Lajos Biro. **Phot. :** Bert Glennon. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** William Shea. **Titres :** Herman J. Mankiewicz. **Distribution :** Emil Jannings (Serguis Alexander), Evelyn Brent (Natacha), William Powell (Leo), Nicholas Soussanin (Adjudant), Michael Visaroff (Serge, le valet), Jack Raymond.

1928 THE STREETS OF SIN. Réal. : Mauritz Stiller, Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount. **Scén. :** Chandler Sprugue d'après l'histoire de Josef von Sternberg et Benjamin Glazer. **Phot. :** Bert Glennon. **Mont. :** George Nichols jr. **Distribution :** Emil Jannings, Olga Baclanova, Fay Wray.

Sternberg, co-auteur de l'histoire, collabore à la mise en scène, notamment en ce qui concerne les dernières séquences du film.

1928 THE DRAGNET. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount-Famous Players Co. **Scén. :** Charles et Jules Furthman, d'après l'histoire « Nightstick » de Oliver H. P. Garrett. **Phot. :** Harold Rosson. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** Helen Lewis. **Titres :** Herman J. Mankiewicz. **Distribution :** George Bancroft (« Two gun » Nolan), Evelyn Brent (« the magpie »), William Powell (« Dapper » Frank Trent), Leslie Fenton (Donovan), Fred Kohler (« Gabby » Steve), Francis McDonald (« Sniper » Dawson).

1928 THE DOCKS OF NEW YORK (LES DAMNES DE L'OCEAN). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Josef von Sternberg (Paramount). **Scén. :** Jules Furthman d'après l'histoire de John Monk Saunders. **Phot. :** Harold Rosson. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** Helen Lewis. **Titres :** Julian Johnson. **Distribution :** George Bancroft (Bill Roberts), Betty Compson (Sadie), Olga Baclanova (Lou), Clive Brook (« Sugar Steve »), Gustav von Seyffertitz (« Hymn book » Harry), Mitchell Lewis (Third Engineer), Lilian Worth (la maîtresse de « Sugar Steve »).

MOON (LA SYMPHONIE NUPTIALE). Réal. : Erich von Stroheim. **Pr. :** P.M. Powers, Erich von Stroheim pour Adolph Zukor, Jesse L. Lasky. **Scén. :** Erich von Stroheim d'après l'histoire d'Erich von Stroheim et Harry Carr. **Phot. :** Hal Mohr, Ben Reynolds. **Décors :** Richard Day, Erich von Stroheim. **Mont. :** Erich von Stroheim, Josef von Sternberg. **Ass. :** Eddy Sowders, Louis Germonprez. **Distribution :** Erich von Stroheim (Prince Nicki Wildeliebe Rauffenburg), Fay Wray (Mitzi), George Fawcett (Prince Ottokar), Maud George (Princesse Maria), Cesare Gravina (le violoniste, père de Mitzi), Hughie Mack (gardien), Dale Fuller (Caterina), Matthew Betz (Schani), George Nichols (Schweisser), Zasu Pitts (Cecilia), Anton Waberka (Empereur François Joseph).

Sternberg contrôle la scission du film en deux parties **Wedding March** (14 bobines) et **Honeymoon** (10 bobines). Il est entièrement l'auteur du montage de **Honeymoon** qu'Erich von Stroheim n'a jamais reconnu.

1929 THE CASE OF LENA SMITH (LE CALVAIRE DE LENA X.). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount-Famous Lasky Co. **Scén. :** Jules Furthman d'après le récit de Samuel Ornitz. **Phot. :** Hal Rosson. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** Helen Lewis. **Distribution :** Esther Ralston (Lena Smith), James Hall (Franz Hofrat), Emily Fitzroy (Frau Hofrat), Fred Kohler (Stefan), Gustav von Seyffertitz (Herr Hofrat), Betty Aho (Sœur de Stefan), Lawrence Grant (Commissioner), Alex Woloshin (Concierge), Ann Brody (Femme du concierge), Lola Lane, Kay Deslys, Warner Klinger, Wally Albright.

1929 THUNDERBOLT (LA RAFLE). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount-Famous Lasky Co. **Scén. :** Charles Furthman d'après l'histoire de Charles et Jules

Furthman. **Dialogues :** Herman J. Mankiewicz. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** Helen Lewis. **Distribution :** George Bancroft (« Thunderbolt »), Fay Wray (« Ritzy »), Richard Arlen (Bob Moran), Eugenie Besserer (Mrs Moran), James Spottswood (« Snapper O'Shea »), Tully Marshall (Gardien), Fred Kohler (« Bad Al » Frieberg), Mike Donlin (« Kentucky » Sampson), S.S. Stewart (Convict noir), George Irving (Bank Officer), Robert Elliott (Prêtre), William Thorne (Inspecteur de police), E.H. Calvert (District Attorney).

C'est le premier film parlant de Sternberg. Erich Pommer, grand patron de la U.F.A., fait venir Sternberg à Berlin en 1929. Emil Jannings lui demande de le diriger dans un film racontant la vie de Raspoutine, mais Sternberg n'est pas enthousiasmé par ce projet. C'est alors que Jannings lui propose l'adaptation de « Professor Unrat » de Heinrich Mann, le frère de Thomas Mann.

1930 DER BLAUE ENGEL (THE BLUE ANGEL — L'ANGE BLEU). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Erich Pommer (U.F.A.). **Scén. :** Carl Zuckmayer, Karl Vollmoeller, Robert Liebmann d'après *le roman « Professeur Unrat »* d'Heinrich Mann. **Phot. :** Günther Rittau, Hans Schneeberger. **Décors :** Otto Hunte, *Emil Hasler.* **Mont. :** *Sam Winston.* **Mus. :** Friedrich Höllander. **Lyrics :** « Nimm dich in Acht vor blonden Frauen », « Ich *bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt* », « Ich bin die fesche Lola », « Kinder, Heut'Abend such ich mir was aus » (tous de Robert *Liebmann et Friedrich Höllander*). **Distribution :** Emil Jannings (Professeur Immanuel Rath), Marlène Dietrich (Lola Lola), *Kurt Gerron (Kiepert), Rosa Valetti* (Guste), Hans Albers (Mazeppa), Reinhold Bernt (le Clown), Eduard von Winterstein (le directeur *de l'école), Hans Roth (l'huissier),* Rolf Müller (Angst), Roland Varno (Lohmann), Karl Balhaus (Ertzum), Robert Klein-Lörk (Gold*staub), Karl Huszar-Puffy (le cabaretier),* Wilhelm Diegelmann (le capitaine), Gerhard Bienert (le policier), Ilse Fürstenberg (la femme *de ménage de Rath).*

La version anglaise du film, distribuée par Paramount, ne sortira aux U.S.A. qu'en 1931, c'est-à-dire après **Morocco.** Marlène Dietrich raconte volontiers qu'elle a été découverte dans un cabaret de dernière catégorie par Sternberg et la rumeur publique amplifia cette inexacte légende. En réalité, Marlène Dietrich était déjà très connue en Allemagne, ayant joué au cinéma dans **Die Tragödie des Liebe** (Joe May-1923), **Manon Lescaut** (Arthur Robinson-1926), **Gefahren der Brautreit** (Fred Sauer-1926), **Sein grösster Bluff** (Harrie Piel-1927), **Princess Olala** (Robert Land-1928), **Ich küsse ihre Hand, Madame** (Robert Land-1926), **Die Frau, nach der man sich sehnt** (Kurt Bernhardt-1929), **Das Schiff der verlorenen Menschen** (Maurice Tourneur-1929) et **Liebesnächte** (Fred Sauer-1929). **Der Blaue Engel** est donc loin d'être son premier film comme il l'a été si souvent dit et écrit. A l'époque elle interprétait à la scène une revue : « Zwei Kravatten » et après avoir éliminé les deux dernières candidates Trude Hesterberg et Lucie Mannheim, c'est finalement elle que Sternberg et Pommer choisirent pour incarner Lola Lola.

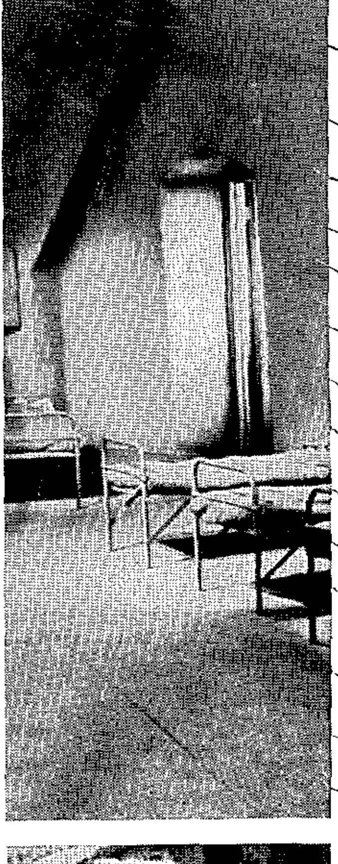
1930 MOROCCO (CŒURS BRULES). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount. **Scén. :** Jules Furthman d'après la pièce « Amy Jolly » de Brenno Vigny. **Phot. :** Lee Garmes. **Décors :** Hans Dreier. **Mont. :** Sam Winston. **Mus. :** Karl Hajos. **Lyrics :** « Give me the Man » (Leo Robin-Karl Hajos), « What am I bid for my apples (Robin-Hajos), « Quand l'amour meurt » (Cremieux). **Cos. :** Travis Banton. **Distribution :** Gary Cooper (Tom Brown), Marlène Dietrich (Amy Jolly), Adolphe Menjou (La Bessiere), Ullrich Haupt (Caesar), Juliette Compton (Anna Dolres), Francis MacDonald (caporal Tatoche), Albert Conti (colonel Quinnevieres), Eve Southern (Mrs Caesar), Paul Porcasi (Lo Tinto).

1931 DISHONORED (X 27). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount. **Scén. :** Daniel N. Rubin *d'après une histoire de Josef* von Sternberg. **Phot. :** Lee Garmes. **Décors :** Hans Dreier. **Distribution :** Marlène Dietrich (Magda, agent secret X 27), Victor *McLaglen* (lieutenant Kranau), Warner Oland (général von Hindau), Lew Cody (colonel Kovrin), Gustav von *Seyffertitz (chef des Services* Secrets), Barry Norton (jeune lieutenant), Davidson Clark (officier de la Cour martiale), *Wilfred Lucas (général Dymov), William Powell* (major).

1931 AN AMERICAN TRAGEDY. Réal. : *Josef von Sternberg.* **Pr. :** *Josef von* Sternberg (Paramount). **Scén. :** Samuel Hoffenstein, Josef von Sternberg d'après le roman « *An american Tragedy* » *de Theodore* Dreiser. **Adapt. :** Samuel Hoffenstein, Josef von Sternberg. **Phot. :** Lee Garmes. **Distribution :** *Philip Holmes* (Clyde Griffiths), Sylvia Sidney (Roberta Alden), Frances Dee (Sondra Finchley), Irving Pichel (Orville Mason), Frederick *Burton (Samuel Griffiths),* Claire McDowell (Mrs Samuel Griffiths), Wallace Middleton (Gilbert Griffiths), Vivian Winston (Myra Grif*fiths), Emmett* Corrigan (Belknap), Bodil Rising (Mrs. Asa Griffiths), Charles B. Middleton (Jephson), Albert Hart (Titus Alden), *Fanny* Midgely (Mrs. Alden), Arline Judge (Bella Griffiths), Evelyn Pierce (Bertine Cranston), Arnold Korff (Judge), Elizabeth Forrester (Jill Trumbell), Russel Powell (coroner Fredheit), Imboden Parrish (Earl Newcomb), Richard Kramer (Deputy Sheriff Kraut). Sergei M. Eisenstein devait réaliser le film et avait étudié avec soin le découpage, mais les dirigeants de la Paramount préférèrent confier la mise en scène à Sternberg plutôt qu'à celui qui, pour eux, représentait trop de problèmes et de dangers.

1932 SHANGAI EXPRESS. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Paramount. **Scén. :** Jules Furthman, d'après l'histoire d'Harry Hervey. **Phot. :** Lee Garmes. **Décors :** Hans Dreier. **Cos. :** Travis Banton. **Distribution :** Marlène Dietrich (Shangai Lily), Clive Brook (capitaine Donald Harvey), Anna May Wong (Hue Fei), Warner Oland (Henry Chang), Eugene Pallette (Sam Salt), Lawrence Grant (Mr. Carmichael), Louise Closser Hale (Mrs. Haggerty), Gustav von Seyffertitz (Eric Baum), Emile Chautard (major Lenard).

1932 BLONDE VENUS. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Josef von Sternberg (Paramount). **Scén. et sujet :** S.K. Lauren, Jules Furthman. **Phot. :** Bert Glennon. **Décors :** Wiard B. Ihnen. **Mus. :** Leo Robin. **Lyrics :** « Hot Voodoo » (Sam Coslow-Ralph Rainger), « You little so and so » (Coslow-Rainger), « I couldn't be enjoyed » (Leo Robin-Dick Whiting). **Distribution :** Marlène Dietrich (Helen Faraday), Cary Grant (Nick Townsend), Herber Marshall (Edward Faraday), Sidney Toler (détective Wilson), Dickie Moore (Johnny Faraday), Gene Morgan (Ben Smith), Rita La Roy (« Taxi Belle » Hooper), Robert Emmett O'Connor (Dan O'Connor), Francis Sayles (Charlie Blaine), Evelyn Preer (Iola), Jerry Tucker (Otto), *Cecil Cunningham (femme* de Norfolk), Ferdinand Schuman Heink (Henry), Charles Morton (Bob), Dewey Robinson, Gertrude Short, *Clifford Dempsey,* Bessie Lyle, Brady Kline, Harold Berquist. En novembre 1932, Sternberg se rend aux Indes avec *le photographe Paul Ivano pour* y tourner des plans d'extérieurs, destinés à un film racontant la vie d'un cirque et dont Marlène *Dietrich était l'auteur. En* juillet 1933, il rentre aux U.S.A. via l'Allemagne.





1. The Case of Lena Smith (Le Calvaire de Lena X, 1929) : Esther Ralston. 2. The Dragnet (1928) : William Powell, Evelyn Brent. 3. The Last Command (Crépuscule de gloire), 1928).





2

3

1

2





3

1. Thunderbolt (La Rafle, 1929) : George Bancroft.
2. The Devil Is a Woman (La Femme et le pantin, 1935) : Marlène Dietrich, Lionel Atwill.
3. Blonde Venus (1932) : Marlène Dietrich, Cary Grant.

1934 THE SCARLET EMPRESS (L'IMPERATRICE ROUGE). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr.** : Adolph Zukor (Paramount). **Scén.** : Manuel Komroff d'après le Journal de Catherine de Russie. **Phot.** : Bert Glennon. **Décors** : Hans Dreier, Peter Ballbusch, Richard Kollorz (icônes et portraits). **Mus.** : John M. Leopold, W. Franke Harling, d'après des thèmes de Tchaikovsky et de Mendelsohn. **Cos.** : Travis Banton. **Eff. spé.** : Gordon Jennings. **Distribution** : Marlène Dietrich (impératrice Catherine II, Sophia Frederica), John Lodge (comte Alexis), Sam Jaffe (grand duc Pierre), Louise Dresser (impératrice Elizabeth), Gavin Gordon (Gregory Orloff), C. Aubrey Smith (Prince August), Maria Sieber (Catherine, enfant), Ruthelma Stevens (comtesse Elizabeth), Olive Tell (princesse Johanna), Hans von Twardowski (Ivan Shuvolov), Davidson Clark (Archimandrite Simeon Tvedovsky, arch episcope), Jameson Thomas (lieutenant Ovtsyn), Jane Darwell.

1935 THE DEVIL IS A WOMAN (LA FEMME ET LE PANTIN). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr.** : Paramount. **Scén.** : John dos Passos, S.K. Winston, d'après le roman de Pierre Louys « La Femme et le pantin ». **Phot.** : Josef von Sternberg, Lucien Ballard. **Décors** : Hans Dreier, Josef von Sternberg. **Mont.** : Sam Winston. **Mus.** : Ralph Rainger, Andrea Setaro, Rimsky-Korsakoff (thème du « Caprice Espagnol »). **Lyric** : « Three Sweethearts have I » (Leo Robin-Ralph Rainger). **Cos.** : Travis Banton. **Distribution** : Marlène Dietrich (Concha Perez), Lionel Atwill (Don Pasqual), Cesar Romero (Antonio Galvan), Edward Everett Horton (Don Paquito), Tempe Pigott (Tuerta), Alison Skipworth (Señora Perez), Morgan Wallace (Docteur Mendez), Lawrence Grant (conducteur), Don Alvarado (Morenito), Jil Dennett (Maria), Charles Sellon (l'épistolier), Luisa Espinal (danseuse gitane), Hank Mann (foreman snowbound train), Edwin Maxwell (directeur de la fabrique de tabac), Donald Reed, Eddie Borden.

Le tournage du film commence avec Joel Mc Crea dans le rôle d'Antonio, mais celui-ci est rapidement remplacé par Cesar Romero. Le titre de tournage du film était **Caprice espagnol** (cf. la musique), ce fut Ernst Lubitsch, chef de la Paramount, qui le changea en **The Devil Is a Woman.**

1935 CRIME AND PUNISHMENT (CRIME ET CHATIMENT — REMORDS). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr.** : Budd Schulberg (Columbia). **Scén.** : Joseph Anthony, S.K. Levien, d'après le roman de Dostoïevsky. **Phot.** : Lucien Ballard. **Décors** : Stephen Goosson. **Mont.** : Richard Calhoon. **Mus.** : Louis Silvers. **Cos.** : Murray Mayer. **Distribution** : Peter Lorre (Raskolnikov), Edward Arnold (inspecteur Porfiry), Tala Birell (Antonya), Douglas Dumbrille (Grilov), Marian Marsh (Sonya), Mrs. Patrick Campbell (prêteuse sur gages), Gene Lockhart (Lushin), Elizabeth Risdon (Mrs. Raskolnikov), Robert Allen (Dmitri), Charles Waldron (président de l'université), Thurston Hall (éditeur), Johnny Arthur (Clerk), Rafaelo Ottiano (logeuse), Michael Mark (peintre prisonnier).

1936 THE KING STEPS OUT (SA MAJESTE EST DE SORTIE). Réal. : Josef von Sternberg, William Thiele. **Pr.** : William Perlberg (Columbia). **Scén.** : Sidney R. Buchman, d'après l'opérette « Sissi » d'Ernst et Hubert Marischka et d'après la pièce « Sissi » de Gustav Holm et Ernest Decsey. **Phot.** : Lucien Ballard. **Décors** : Stephen Goosson. **Mont.** : Viola Lawrence. **Mus.** : Fritz Kreisler, Howard Jackson. **Lyrics** : Dorothy Fields. **Ballet** : Albertina Rasch. **Cos.** : Ernst Dryden. **Distribution** : Grace Moore (Sissi), Franchot Tone (François Joseph), Walter Connolly (Maximilian), Frieda Inescort (Helena), Her-

man Bing (Pretelberger), Raymond Walburn (von Kempen), Victor Jory (Palfi), Elizabeth Risdon (Sofia), Nana Bryant (Louise), Thurston Hall (major), George Hassell (Herlieka), *John Arthur (chef de la police secrète).*

1937 I, CLAUDIUS. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Alexander Korda (London Films). **Scén. :** Josef von Sternberg d'après le roman de Robert Graves « I, Claudius ». **Phot. :** Georges Périnal (Technicolor). **Chor. :** Agnes DeMille. **Décors :** Vincent Korda. **Distribution :** Charles Laughton (Tiberius Claudius Drusus), Merle Oberon (Messaline), Flora Robson, Robert Newton, Emlyn Williams (Caligula), John Clements.

Merle Oberon est victime d'un accident de voiture en plein tournage. Alexander Korda, *mécontent du travail de Sternberg, en profite* pour arrêter le film dont il n'existe que deux bobines complètes.

Après l'aventure de **I, Claudius,** Sternberg prépare une adaptation de « Germinal » d'Emile Zola mais, malade, il est obligé de repartir pour les U.S.A. sans avoir pu mener à bien son projet.

Les dirigeants de la M.G.M. voulant que Sternberg fasse d'Hedy Lamarr, qu'ils venaient d'engager, une nouvelle Marlène Dietrich, lui confient la réalisation de **New York Cinderella.**

1938 THE GREAT WALTZ. Réal. : Julien Duvivier, Josef von Sternberg. **Prod. :** Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén. :** Samuel Hoffenstein, *Walter Reisch, d'après l'histoire de* Gottfried Reinhardt. **Phot. :** Joseph Ruttenberg. **Mus. :** Johann Strauss, adaptée par Dimitri Tiomkin. **Lyrics :** Oscar Hammerstein II. **Chor. :** Albertina Rasch. **Distribution :** Luise Rainer (Poldi Vogelhuber), Fernand Gravey (Johann Strauss), Miliza Korjus (Carla Donner), Hugh Herbert (Hofbauer), Lionel Atwill (Comte Hohenfried), Curt Bois (Kienzl), Leonid Kinsky (Dudelmann), Al Shean (Cellist), Minna Gombell *(Frau Hofbauer)*, George Houston (Fritz Schiller), Bert Roach (Vogelhuber), Greta Meyer (Frau Volgelhuber), *Herman Bing (Dommayer), Alma Kruger* (Mère Strauss), Henry Hull (François Joseph), Sig Rumann (Wertheimer), Christian Rub (Cocher).

A la demande de la M.G.M., Sternberg effectue quelques raccords du film après le départ de Duvivier.

1939 I TAKE THIS WOMAN (titre de tournage : NEW YORK CINDERELLA). Réal. : Josef von Sternberg, Frank Borzage, Woody S. van Dyke II. **Pr. :** Metro-Goldwyn-Mayer. **Scén. et sujet :** Charles MacArthur. **Phot. :** Harold Rosson. **Distribution :** Hedy Lamarr (Georgi Gregor), Spencer Tracy (Docteur Karl Decker), Ina Claire (Madame Francesca), Kent Taylor (Phil), Mona Barrie (Jessica), *Louis Calhern (Dr Duveen).*

Sternberg tourne pendant 11 jours, Frank Borzage (seul crédité comme metteur en scène au générique) achève le film puis W.S. van Dyke II, à la demande des dirigeants de la M.G.M., refait une grande partie du film.

1939 SERGEANT MADDEN (AU SERVICE DE LA LOI). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** J. Walter Ruben (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén. :** Wells Root, d'après l'histoire « A gun in his hand » de William A. Ulman jr. **Phot. :** John Seitz. **Décors :** Cedric Gibbons, *Randall Duell.* **Mont. :** *Conrad A. Nervig.* **Mus. :** William Axt. **Séquences spéciales :** Peter Ballbusch. **Distribution :** Wallace Beery *(Shaun Madden)*, Laraine Day (Eileen Daly), Alan Curtis (Dennis Madden), Tom Brown (Al Boylan jr.), Fay Holden (Mary Madden), Marc Lawrence (« Piggy » Ceders), Marian Martin (Charlotte), David Gorcey (« Punchy »), Ben Welden, Donald Hai-



The Scarlet *Empress* (L'Impératrice rouge, 1934) : Louise Dresser, *Marlène Dietrich*, Sam Jaffe.



1

2

nes, Etta McDaniels, John Kelly, Horace McMahon, Neil Fitzgerald, Dickie Jones.
1941 SHANGAI GESTURE (SHANGAI). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr.** : Arnold Pressburger, Albert de Courville. **Scén.** : Josef von Sternberg, Geza Herczeg, Karl Vollmoeller, Jules Furthman, d'après la pièce de John Colton. **Phot.** : Paul Ivano. **Décors** : Boris Leven (a.d.), Howard Bristol (s.d.). **Mont.** : Sam Winston. **Mus.** : Richard Hageman. **Cost.** : Royer (pour Ona Munson), Oleg Cassini (pour Gene Tierney). **Peintures murales** : Keye Luke. **Ass.** : Charles Kerr, Fred Pressburger. **Distribution** : Gene Tierney (Poppy Smith, alias Victoria), Walter Huston (Sir Guy Charteris, alias Victor Dawson), Victor Mature (Docteur Omar), Ona Munson (« Ladybug »), Phyllis Brooks (Dixie Pomeroy), Maria Ouspenskaya (the amah), Albert Basserman (commissioner), Eric Blore (bookkeeper), Ivan Lebedoff (joueur), Mike Mazurki (conducteur de pousse-pousse), Mikhail Rasumny (caissier), Clyde Fillmore (the comprador), Grayce Hampton (leader social), Rex Evans (counsellor Brooks), Michael Delmatoff (tenancier du bar), Marcel Dalio (Marcel, le croupier), John Abbott (the escort), Vince Barnett, Erich Alexander.
1943/44 THE TOWN. Réal. : Josef von Sternberg. **Pr.** : Philip Dunne (United States Office of War Information). **Scén.** : Joseph Krumgold. **Phot.** : Larry Madison. **Distribution** : Interprètes non professionnels.
1946 DUEL IN THE SUN (DUEL AU SOLEIL). Réal. : King Vidor (et Josef von Sternberg, William Dieterle, David O. Selznick, Chester Franklin, William Cameron Menzies). **Seconde équipe** : Otto Brower, B. Reeves Eason. **Pr.** : David O. Selznick. **Scén.** : David O. Selznick, d'après le roman de Niven Busch. **Adapt.** : Oliver H.P. Garrett. **Phot.** : Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan, (technicolor). **Décors** : James Basevi (a.d.), Emile Kuri (s.d.). **Mont.** : Hal C. Kern, William Ziegler, John D. Faure, Charles Freeman. **Mus.** : Dimitri Tiomkin. **Cos.** : Walter Plunkett. **Ass.** : Lowel J. Farrell. **Chorégraphie** : Tilly Losch. **Supervision coul.** Josef von Sternberg. **Cons. coul.** : Natalie Kalmus assistée de Morgan Padelford. **Distribution** : Jennifer Jones (Pearl Chavez), Gregory Peck (Lewt McCanles), Joseph Cotten (Jesse McCanles), Lionel Barrymore (sénateur McCanles), Herbert Marshall (Scott Chavez), Lilian Gish (Mrs. McCanles), Walter Huston (l'exorciseur), Charles Bickford (Sam Pierce), Tilly Losch (Mrs. Chavez), Harry Carey (Lem Smoot), Joan Tetzel (Helen), Butterfly McQueen (Vashti), Otto Kruger, Sidney Blackmer, Charles Dingle, Scott McKay, William Desmond, Robert McKenzie, Thomas Dillon, Lloyd Shaw, Lane Chandler, Steve Dunhill, Dan White, Frank Cordell, Griff Barnett, Francis McDonald, Victor Kilian.
Von Sternberg aurait réalisé les premières scènes du film cependant que David O. Selznick et surtout William Dieterle mirent en scène, après le départ de King Vidor, quelques-unes des dernières séquences. B. Reeves Eason et Otto Brower assurèrent la « seconde équipe » : la charge des ranchers. En 1947, Sternberg devient professeur au Cinema department de l'Université de Californie du Sud (Los Angeles) puis, en 1948, il quitte Los Angeles pour New York.
1950 JET PILOT (LES ESPIONS S'AMUSENT). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr.** : Jules Furthman pour Howard Hughes (Radio-Keith-Orpheum). **Scén.** : Jules Furthman. **Phot.** : Winton C. Hoch, Philip G. Cochran (photographie aérienne), (technicolor). **Décors** : Albert S. d'Agostino, Feild Gray. **Mont.** : Michael R. McAdam, Harry Marker, William M. Moore, supervisé par Jim Wilkinson. **Mus.** : Bronislau Kaper. **Cost.** :

1. Sergeant Madden (Au service de la loi, 1939).
2. Shangai Gesture (Shangai, 1941) : Ona Munson, Marcel Dalio.
3. Crime and Punishment (Remords, 1936) : Peter Lorre, Tala Birell.
4. The King Steps Out (Sa majesté est de sortie, 1936) : Grace Moore, Franchot Tone.


3


4

Michael Woulfe. **Ass. :** Fred A. Fleck. **Cons. tech. :** Brig. gen. Clarence A. Shoop. **« Project Pilot » :** Capt. J.S. Nash. **Eff. spé. :** Roy Davidson. **Distribution :** *John Wayne* (colonel Shannon), Janet Leigh (Anna), Jay C. Flippen (Major General Black), Paul Fix (Major Rexford), Richard Rober (George Rivers), Roland Winters (colonel Sokolov), *Hans* Conried (colonel Matoff), Ivan Triesault (général Langrad), John Bishop (major Lester Sinclair), Perdita Chandler (Georgia Rexford), *Joyce Compton (Mrs. Simpson), Denver* Pyle (M. Simpson).
Le film, tourné en 1950, ne sortira aux Etats-Unis qu'en 1957. Howard Hughes, le mégalomane patron de la R.K.O., passionné par cette histoire de femme et d'avions, a « supervisé » le montage du film.

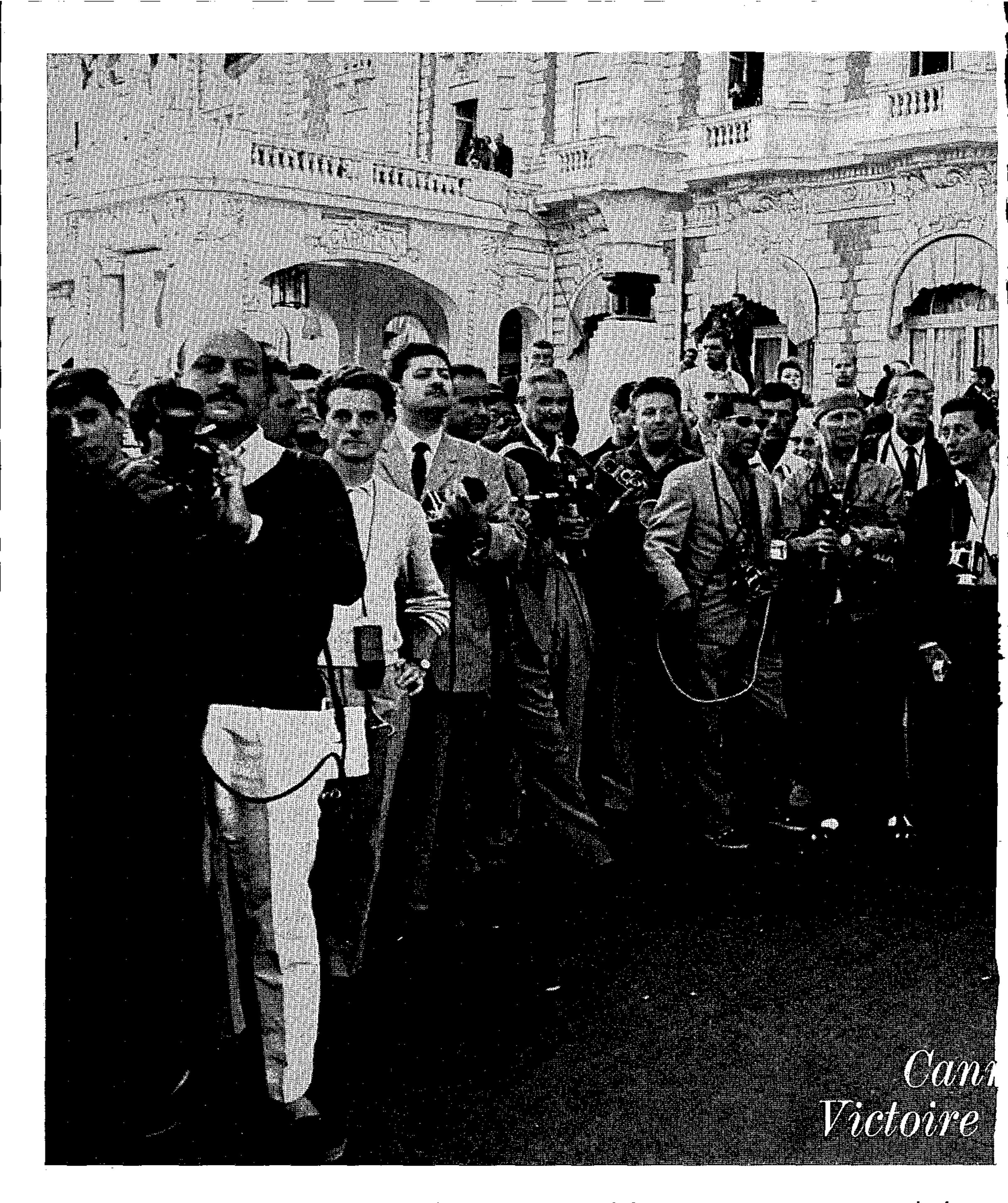
1952 MACAO (LE PARADIS DES MAUVAIS GARÇONS). Réal. : *Josef von Sternberg,* Nicholas Ray. **Pr. :** Alex Gottlieb (Radio-Keith-Orpheum). **Scén. :** Bernard C. Schoenfeld, Stanley Rubin, d'après l'histoire de Bob Williams. **Phot. :** Harry J. Wild. **Décors :** Albert S. d'Agostino, Ralph Berger (a.d.), Darrell Silvera, Harley Miller (s.d). **Mont. :** Sam Beetley, Robert Golden. **Mus. :** *C. Bakaleinikoff.* **Lyrics :** *« One for my* Babby », « Ocean Breeze », « You kill me ». **Cos. :** Michael Woulfe. **Distribution :** Robert Mitchum (Nick Cochran), Jane Russell (Julie Benson), William Bendix (Lawrence Trumble), Gloria Grahame (Margie), Thomas Gomez (lieutenant Sebastian), Brad Dexter (Halloran), Vladimir *Sokoloff (Kwan Sum Tang), Edward* Ashley (steward), Philip Ahn (Itzumi), Don Zelaya (Gimpy).
Nicholas Ray réalise certaines scènes en l'absence de Sternberg, seul crédité.

1953 THE SAGA OF ANATAHAN (FIEVRE SUR ANATAHAN). Réal. : Josef von Sternberg. **Pr. :** Josef von Sternberg. **Scén. :** Jo*sef von Sternberg,* d'après le récit authentique de Michiro Maruyama. **Dialogues japonais :** Asano. **Commentaire anglais :** Josef von *Sternberg.* **Phot.** *: Josef von Sternberg.* **Décors :** Kono. **Mont. :** Miyate. **Ass. :** Taguchi. **Mus. :** Akira Ifukube. **Distribution :** Akemi Negishi (Keiko), Tadashi Subanuma (le mari), Kisaburo Sawamura (premier bourdon), Shoji Nakayama (deuxième bourdon), Jun Fujikawa (troisième bourdon), Hiroshi Kondo (quatrième bour*don), Shozo Miyashita (cinquième bourdon),* Kokuriro Kinoya (joueur de shamison), Tsuruemon Bando (premier marin), Kikuji Onde (deuxième marin), Dajiro Tamura (premier « homme qui a le mal du pays »), Tadashi Kitagawa (deuxième « homme qui a le mal du pays »), Takashi Suzuki (troisième « homme qui a le mal du pays »), Shiro Amikura (pa*triote).*
Depuis **The Saga of Anatahan,** Sternberg partage son temps entre de nombreux voyages à l'étranger (notamment l'Allemagne), les cours de mise en scène cinématographique qu'il donna dans des universités américaines et surtout la rédaction de son autobiographie que vient de publier Macmillan et où il expose ses théories sur le cinéma.
En ce qui concerne la filmographie propre*ment dite signalons :*
1) que tous les films de Sternberg sont américains sauf **Der Blaue Engel** (allemand) et **The Saga of Anatahan** (japonais). **I, Claudius** aurait, par ailleurs, été anglais s'il avait vu le jour.
2) que Sternberg a toujours voulu réaliser un film sur les sept premières années de *la vie humaine* et sur l'influence que cette brève période a sur la vie entière de l'être humain. Ce projet très difficile n'a jamais eu la possibilité d'être réalisé. — P.B.

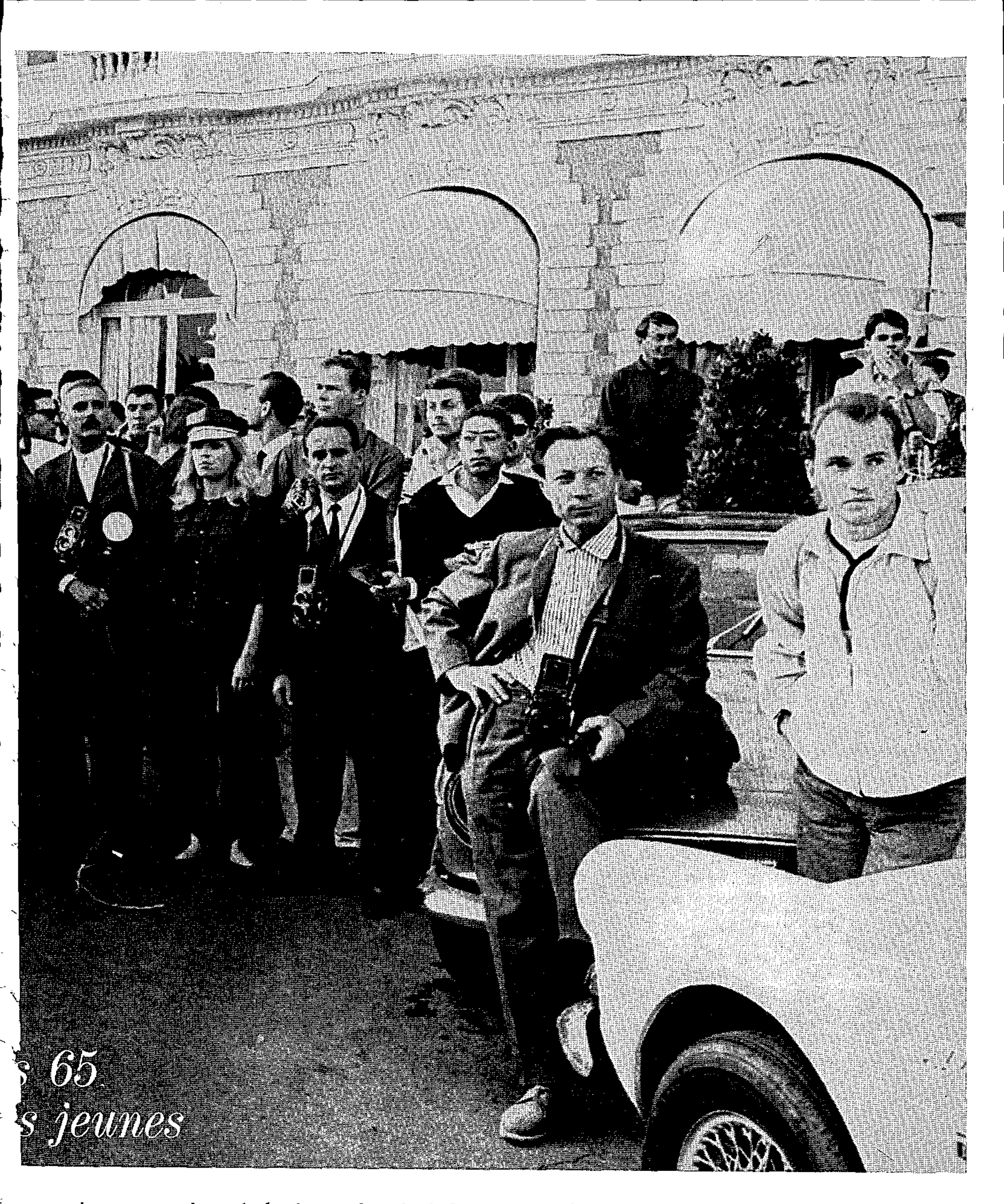


Jet Pilot (Les Espions s'amusent) : John Wayne, Janet Leigh.





Pour mieux illustrer, ou mieux contredire, nos commentaires, nous nous sommes entretenus
cinq d'entre eux (nous publierons les autres ultérieurement) : Richard Lester, Pierre Schoend



ec quelques-uns des cinéastes présents à Cannes : on lira dans ce numéro les déclarations de fer, Gilles Groulx, Ichikawa Kon, Kevin Brownlow, tous témoins de la victoire du jeune cinéma



CAHIERS Il ne semble pas y avoir de communauté de ton entre *The Mouse On the Moon* et vos autres films.

RICHARD LESTER Non, en effet, et là était le danger de faire un film commercial. Je n'ai pas beaucoup travaillé le script, et je n'avais pas suffisamment le contrôle du tournage : les distributeurs ne m'ont laissé aucune liberté, aucune possibilité d'interprétation personnelle. Après *The Mouse On the Moon,* j'ai fait un film qui, lui, est du même style que *Hard Day's Night,* un film d'absurdités et de musique : *It's Trad, Dad.* (*The Mouse On the Moon,* par ailleurs, est celui de mes films qui a le moins marché commercialement : je dis cela sans penser cependant qu'il y ait un rapport entre ce fait et le fait que ce soit mon œuvre la moins personnelle...)

CAHIERS Pensez-vous que votre court métrage avec Peter Sellers contenait en puissance la « Lester's touch » ?

LESTER Je ne sais pas, je ne pense pas avoir déjà une touche personnelle, mais j'espère que cela viendra. Je ne pense pas être suffisamment mûr pour pouvoir dominer totalement un sujet. J'essaie... Je crois que *The Knack* est mon film le

1

Richard Lester : The Knack... and how to get it

plus personnel à ce jour. J'ai le goût de l'absurdité et du surréalisme, le goût de la juxtaposition de réalités différentes... Je ne suis pas un homme vicieux, aimant par-dessus tout les orgies et le « sex » ; donc, lorsque je traite un sujet où le sexe est important, comme dans *The Knack,* je le traite de la seule façon que je connaisse, de façon comique... J'aime que l'on s'occupe du sexe d'une manière vague, non sophistiquée. Ce genre de problèmes m'amuse à cause de tout ce qui tourne mal — au moment précis où il faudrait que tout se passe bien. Il y a un roman anglais célèbre, dans lequel un homme a vécu avec une femme pendant deux ans ; ils décident de rompre, ce qui est la chose la plus importante de leur vie. Ils ont une maison à la campagne, où ils passent leur dernier week-end ensemble, dramatique et plein d'aigreur. A la fin du week-end, l'homme accompagne la femme à l'arrêt d'autobus, et lui dit : « Je ne vous reverrai plus. Au revoir, ma chérie... », ils s'embrassent longuement, et l'autobus arrive, sous la pluie. Pour arrêter un autobus, en Angleterre, il faut faire signe au conducteur, et comme ils s'embrassent en se disant

« Je ne vous reverrai plus », ils oublient de faire signe et l'autobus ne s'arrête pas. Ils doivent attendre encore vingt minutes, sans plus savoir quoi se dire... Ce mélange de « sex » et de sentimentalité, c'est un peu ce que j'ai cherché dans *The Knack*.

CAHIERS Dans *The Knack* comme dans *Hard Day's Night*, il y a une opposition constante entre jeunes et vieux.

LESTER Je suis du côté des jeunes, je pense qu'ils ont raison. Si les gens d'âge moyen qui vont au cinéma s'identifient à eux, alors j'ai gagné. Mais il y a une différence entre les deux films : *A Hard Day's Night* est une étude sur la communication automatique entre quatre personnes. Je veux dire que les Beatles n'ont pas même besoin de se parler pour se comprendre. Tandis que *The Knack* est sur la non-communication des jeunes entre eux : ils sont dans une pièce, et chacun parle pour soi, chacun parle de choses différentes, sans écouter les autres, ce qui est très réaliste, je trouve. Cela me fait penser à un vieux sketch radiophonique : il a quatre boutons, correspondant à quatre programmes, un agricole, un religieux, un musical, un d'information. Si l'on appuie sur les quatre à la fois, on obtient un torrent d'absurdités. Voilà ce qu'est *The Knack*. Alors que si vous interviewez les Beatles, c'est le phénomène inverse : chacun peut poursuivre la phrase de l'autre, ils s'aiment, ils se protègent mutuellement, ils sont dévoués à leur cause, ce qui est très beau et rare.

CAHIERS Dans *The Knack*, vous avez adapté librement la pièce originale ?

LESTER Oui, la pièce est très différente. Je n'ai conservé qu'une scène importante : celle des lions et du fouet. Le film est moins une improvisation consciente que la recherche d'une atmosphère où règne la liberté, où il y a une certaine noblesse, et où les choses évoluent. Je n'ai aucun don pour le planning, je suis un homme de décisions immédiates. J'admire les organisateurs, mais moi je suis un papillon. J'essaie d'obtenir une vraie collaboration, une entente, de la part des gens qui travaillent avec moi. Mais je ne crois pas être un cas unique, beaucoup de gens procèdent ainsi. Disons que ce n'est pas un phénomène conscient, chez moi : c'est la seule méthode que je connaisse, la seule qui me permette d'extérioriser mes intuitions personnelles. Au niveau du script, je procède surtout par esquisses, par idées subites que je développe au tournage. Evidemment, ça ne marche pas toujours...

CAHIERS Avez-vous eu des problèmes pour diriger les Beatles ?

LESTER Nullement. Ils m'ont dit : « Nous sommes entre vos mains », et nous avons fait maintenant deux films ensemble. Ils sont magnifiques ! Nous rions des mêmes choses, j'ai confiance en eux, ils ont confiance en moi. Peut-être avons-nous raison, peut-être avons-nous tort, en tout cas nos relations sont épatantes. Nous nous aimons, voilà tout, et nous n'avons pas de problèmes. Jamais ils ne disent : « Nous voudrions ceci », ou « Nous ne voulons pas cela. » Vraiment, je suis gâté !

CAHIERS Avez-vous en général une attitude autoritaire avec vos acteurs, ou bien leur laissez-vous la bride sur le cou ?

LESTER Généralement, je préfère les laisser en liberté, mais cela dépend évidemment du genre d'acteurs que l'on emploie. Parfois, avec les Beatles, il fallait que je leur indique précisément comment dire une phrase du texte ; ils la répétaient, et je jouais la scène avec eux, en interprétant les autres rôles. Nous répétions jusqu'à ce que quelqu'un se mette à rire : alors nous étions contents. Avec d'autres acteurs, je procède différemment, je leur dis : « Recommencez, en essayant de changer ceci... » En fait, je gaspille beaucoup de pellicule. La plupart du temps, c'est la période de pré-tournage qui est la plus excitante. Après, comme disent les Indiens lorsqu'on les photographie, c'est un peu de votre âme qui s'en va. Dans *Hard Day's Night*, j'ai carrément déliré avec la caméra — je suis un épouvantable caméraman — mais je m'amusais follement. Dans la scène du champ, j'étais le cinquième homme, courant après les autres, ressentant les mêmes impressions qu'eux... C'était merveilleux.


Richard Lester.

CAHIERS La différence entre *Hard Day's Night* et, par exemple, le film de Kroitor sur Paul Anka, c'est qu'il n'y a pas chez vous de point de vue critique sur l'enthousiasme des jeunes auditrices...

LESTER Moi, je n'ai rien à critiquer, je connais toutes ces jeunes filles, je les ai toutes rencontrées, elles venaient au studio, elles attendaient les Beatles sous la pluie. Vous savez, je préfère leur conduite à celle de leurs parents. J'admire *Lonely Boy* en tant que film, mais je ne suis pas d'accord avec ce genre de critique, que je trouve un peu facile. Notre culture est actuellement entièrement tournée vers la jeunesse, et je suis favorable à cela. En Angleterre, les parents ont une attitude réactionnaire, beaucoup moins sympathique, à mon goût, que la vitalité des jeunes.

CAHIERS Le grand-père de *Hard Day's Night* manifeste aussi une certaine vitalité.

LESTER Sans doute, mais c'est la partie du film que j'aime le moins. Le personnage du grand-père était peut-être nécessaire pour des raisons diverses, mais moi je n'y crois pas, sauf en tant que repoussoir. Je n'ai aucune opinion positive sur ce personnage, pour moi il n'est pas intéressant, parce que trop artificiel.

CAHIERS La façon de filmer les chansons à la fin de *A Hard Day's Night* est plus conventionnelle que, par exemple, dans la scène du train...

LESTER Oui, mais c'est une convention volontaire, qui rend compte de la réalité des Beatles, du caractère quotidien de leur travail. Le nouveau film que je viens de terminer avec eux est très différent du premier, car il serait inconcevable, pour moi, de refaire aujourd'hui un film comme *Hard Day's Night*. Les garçons ont changé, ils ont vieilli, ils sont devenus davantage sophistiqués. Dans ce nouveau film, il n'y a plus ni scènes de foule, ni shows filmés, et ce n'est pas un film réaliste, mais plutôt surréaliste. Il a de la noblesse, espérons-nous. C'est un *comic-strip* enveloppé dans une action extrêmement compliquée, avec des coquins pleins d'exagérations, comme dans les mélodrames victoriens. C'est un mélodrame sous forme de *comic-strip*. Les Beatles s'y donnent des représentations à eux-mêmes : on les voit au sommet d'une montagne, avec un piano à queue, etc. Nous nous essayons aussi à la répétition d'un même gag, employé plusieurs fois de suite dans des circonstances à peine différentes, avec une quantité minimum de variations. Il y a là tentative consciente d'utiliser un vocabulaire restreint et répétitif, comme dans Superman, où les mêmes choses se produisent encore, et encore et encore...

CAHIERS Dans *Hard Day's Night* aussi bien que dans *The Knack*, il semble que vous preniez plaisir à montrer des gens qui se jouent mutuellement la comédie.

LESTER Je n'y avais pas songé, mais je pense que votre remarque est très juste. C'est une comédie à personnages, plutôt qu'une comédie d'événements, les personnages jouent et se révèlent mutuellement par leur jeu, c'est pourquoi j'ai besoin pour que la comédie soit efficace, d'un jeu le plus naturel, le plus spontané possible.

(Propos recueillis au magnétophone par Charles Bitsch et Jean-André Fieschi.)



Pierre Schoendoerffer : La 317ème Section

PIERRE SCHOENDOERFFER Au départ, j'ai voulu faire ce film parce que je n'étais jamais entièrement satisfait des autres films de guerre, même des meilleurs, sauf peut-être *Les Feux dans la plaine*. Il y avait toujours quelque chose qui me gênait dans ces films, soit dans le comportement des personnages, soit dans la technique, la conception du film, la réalisation. Même dans *Cote 465*, il y a un passage qui me gâte le film, c'est quand un des types de l'arrière-garde est attaqué par un Japonais : on y voyait les choses jusqu'alors du point de vue de la section, et tout d'un coup, on les voit d'un point de vue extérieur ; cela me gêne. Je voulais « coller à la réalité », en étant persuadé que, toutes ces histoires de guerre ayant quand même troublé la France, les gens sont au courant, plus ou moins consciemment, des conditions dans lesquelles la guerre se fait : on ne peut donc pas les tromper. Il y a beaucoup de gens qui ont fait leur service militaire en Algérie, avec ce que cela implique, et ceux qui ne l'ont pas fait ont vu les actualités et la télévision, ils ont vu également les actualités sur les autres guerres actuelles, et ils sont tout de même avertis. Et c'est un peu pour cela que j'ai choisi la technique du reportage d'actualité. Mais ce n'est pas uniquement un film de technique d'actualité ; c'est un film structuré.

CAHIERS Avez-vous tiré quelque enseignement du film de Bernard-Aubert ?

SCHOENDOERFFER Non. Le film était intéressant parce que le premier tourné là-bas, mais, sur le plan technique, je ne le trouve pas bon, et sur le plan de la conception non plus : il s'y trouve à mon avis trop de poncifs, ces fameuses choses qui m'agacent dans les films de guerre. On ne doit jamais souligner l'image par le texte ; si vous montrez des bateaux sur la mer bleue, il est inutile de dire : « Voyez ces jolis bateaux sur la mer bleue ». C'est un peu ce qui se passe d'habitude — et dans *Patrouille de choc* aussi. Il voulait tellement dire que la guerre était dégueulasse que non seulement il le montrait, mais il le répétait aussi dans le texte. Mais Bernard-Aubert s'en est quand même sorti. Il avait fait de l'actualité, lui aussi, il était encore « plein de son sujet » et mes critiques sont en valeur absolue, pas en valeur relative par rapport au film, qui est très sympathique.

CAHIERS Pensez-vous que le recul historique aille dans le sens de votre film, dans le sens de l'actualité ?

SCHOENDOERFFER Ce recul m'a servi. Je crois aussi que le fait d'avoir d'abord écrit un scénario, puis d'avoir tiré un livre de ce scénario, puis à nouveau un scénario de ce livre, m'a permis de contrôler de beaucoup plus près la structure et le récit du film. Un scénario, ça se fait en six mois maximum, ou un peu moins ; on est très près du sujet, on n'a pas de recul, surtout lorsqu'il s'agit de sujets graves et importants comme ceux-là. Mes différentes translations ont apporté beaucoup de modifications parce que la technique littéraire, même si on applique celle du roman américain, technique du comportement, est différente de celle du cinéma. Les mots, et le dialogue surtout, n'ont pas la même valeur. J'ai été obligé de modifier, d'élaguer. Au tournage, j'ai encore gommé des choses pour avoir plus d'unité. Mais ce travail a fait que je n'ai jamais eu de véritable problème au moment du tournage. Ni du point de vue de la conception de l'histoire, ni du point de vue technique, parce que j'étais maître du récit et des scènes d'une part, et que, d'autre part, j'avais quand même déjà fait du cinéma, j'avais déjà tourné *Ramuntcho* et *Pêcheurs d'Islande*. Dans ces deux films, les problèmes techniques représentaient à peu près le tiers du travail, un peu plus dans *Ramuntcho ;* dans *La 317*ᵉ, le problème technique ne représentait plus rien : c'est important, car s'il faut se poser des questions sur la caméra, sur le cadre et l'objectif, il y a toute une partie de nos moyens qui sont obnubilés par des questions secondaires. Le réalisateur doit avoir toutes ses forces tournées vers les comédiens, l'atmosphère de la scène, etc. Mais j'étais bien aidé par Coutard, sur lequel je m'appuyais beaucoup : comme nous sommes de vieux amis, nous nous comprenions à demi-mot.

CAHIERS Aviez-vous une idée précise de la lumière du film ?

SCHOENDOERFFER Ce que je voulais, c'était la lumière de la mousson, cet éclairage particulier à travers les nuages et la pluie. Au début du tournage, j'ai eu des ennuis parce qu'il ne pleuvait pas, et comme on tournait dans l'ordre chronologique, il a fallu attendre. Avant le début réel du film, nous avions déjà tourné quelques jours avec les acteurs, pour les « mettre dans le bain », pour leur faire sentir leur rôle. Les séquences du début, nous aurions dû les tourner en trois ou quatre jours, mais il en a fallu plus d'une dizaine, et je ne voulais pas tourner la suite parce que le respect de la chronologie était très important pour moi. Je voulais que l'on sente la décomposition des personnages, qu'on sente leur usure, leur fatigue... Cela simplifiait déjà les problèmes de raccords, c'était plus simple : les barbes, les traits fatigués, d'autant que je n'avais pas de script. Mais ce n'était pas la principale raison : un faux raccord, ce n'est pas grave, ça n'existe pas. C'est un problème d'ancien cinéma. Il vaut peut-être mieux avoir le raccord parfait, mais ce n'est pas la condition *sine qua non* d'un bon film. Ce qui est plus important, c'est l'atmosphère, le comportement des comédiens, leur détérioration physique dans ce film. On a vécu là-bas dans des conditions très dures, très proches de celles de l'armée, de la section. J'avais aussi demandé à Jacques Perrin de ne pas manger, afin qu'on le sente malade. Et quand il meurt, qu'il dit : « Je m'en fous, je suis fatigué », c'était vrai, il en avait marre à ce moment-là, il était vidé. C'est pour toutes ces raisons que la chronologie dans le tournage était si importante, pour ce ton, ces rapports. D'abord, Perrin et Bruno Cremer se guettaient un peu : c'était les deux rôles importants et ils avaient deux tempéraments différents, des expériences différentes. Ils avaient une méfiance qui était un peu celle des héros dans le film. Et lentement, ils se sont aperçus qu'ils devenaient de bons amis, comme dans le film ; l'affection qui existait dans le film existait réellement entre eux. Je n'avais pas tout à fait prévu ça, mais ça m'a beaucoup aidé.

CAHIERS Vous citez des répliques d'*A bout de souffle,* à la fin de votre film...

SCHOENDOERFFER Oui, un peu en hommage à Godard. C'est une des plus belles fins de film que j'ai jamais vues.



Raoul Coutard et Pierre Schoendoerffer.

CAHIERS Avez-vous eu des difficultés avec la population, avec le pays ?

SCHOENDOERFFER Au début, j'hésitais entre le Cambodge et le Laos. J'aurais préféré tourner au Laos, mais j'ai trouvé dangereux de faire un film de 70 millions dans un pays où, d'un jour à l'autre, on peut se retrouver en prison pour trois ou quatre jours, telle y est l'insécurité. Mon expérience de l'Indochine était pourtant du Nord du Laos, où ont eu lieu tous les grands événements. Mais au moment de Dien-Bien-Phu, en 1954, le Viet-minh a lancé une offensive générale : je savais qu'une division Viet-minh était descendue en diagonale pour soutenir quelque gouvernement rebelle.

J'ai ensuite pris contact avec l'armée. Il a fallu d'assez longues discussions pour les prix, et j'ai dû faire des économies sur les soldats et sur les avions. Pour le parachutage et le survol de Taou-tsaï, je ne pouvais pas avoir les avions longtemps. Pour le survol, notamment, on n'a pas pu retourner la scène. L'avion est venu, il a fait un tour, et il est reparti : Coutard a perdu l'équilibre à un moment, mais on n'a pas pu recommencer. J'ai dû choisir de faire le film avec le minimum d'argent pour avoir le maximum de liberté. Ce que je perdais d'un côté, je le gagnais de l'autre.

L'équipe cambodgienne, parce que j'avais des techniciens cambodgiens, s'est très rapidement assimilée au film. Il y avait une atmosphère qu'on a souvent en extérieur mais jamais en studio, et tous se sont dévoués au film, au point de passer une journée dans la flotte sans protester.

CAHIERS Les deux « héros » ne parlent pratiquement jamais de la valeur des actes qu'ils font, de leurs significations. Pourquoi ?

SCHOENDOERFFER Ils en parlent un peu, mais je pensais qu'il n'était pas nécessaire de leur donner des intentions dans la mesure où le spectateur connaît la guerre d'Indochine. Les personnages évoluent, et cela crée chez le spectateur un certain nombre de principes auxquels il croit de plus en plus, principes qu'il avait pratiquement au moment de la guerre d'Indochine. Je n'avais pas besoin d'un type qui dise ça, et un autre ça, la gauche et la droite françaises pour schématiser, puisque cette position existe déjà chez le spectateur. Le spectateur est libre vis-à-vis du film, selon ses convictions politiques et les problèmes historiques.

CAHIERS Pour n'importe quel spectateur, se dégage tout de même le caractère inutile de la lutte...

SCHOENDOERFFER Absolument, et ça, je tenais à le préciser : la guerre est un gaspillage prodigieux d'énergie, de courage, etc. Et dans le cas spécial de la guerre d'Indochine, c'est un gaspillage parfaitement absurde, parce que, si l'on gaspille à Verdun, par exemple, ça peut se discuter... mais à Taou-tsaï... Là, dans le film, les personnages se sentent condamnés dès le début. Dans le livre, j'avais mis un exergue dans ce sens.

Je n'ai pas eu à le faire dans le film parce qu'on le sait et qu'on le voit dès le début. On sent que la présence des Blancs en Asie est menacée, ils ont peut-être encore des choses à y faire, des échanges, etc., mais plus le genre de choses qu'ils faisaient en 1880 ; alors, ça apportait quelque chose, plus maintenant.

CAHIERS Et quant aux conclusions qu'un spectateur peut tirer du film sur la guerre d'Indochine actuelle ?

SCHOENDOERFFER Je pense que ce n'est pas la même guerre. L'Indochine, dans la guerre actuelle, ce n'est qu'un pion ; la guerre d'Indochine, pour nous, ça a été une réaction à 1945, la réaction d'un peuple vaincu qui se retrouve sur le podium mondial et qui ne veut plus rien lâcher. Les choses sont différentes.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et Claude Ollier).

3

Gilles Groulx : Le Chat dans le sac

GILLES GROULX Mes premiers films furent des documentaires. Dans ceux-ci, nous intervenions, nous provoquions ; si nous n'allions pas vers une situation préexistante, qui révélait bien le sujet dont on voulait parler, on essayait d'en créer une. On faisait beaucoup d'interviews parce qu'on aimait entendre parler les gens, savoir ce qu'ils avaient à dire. A ces moments-là, ils prenaient une sorte d'autonomie dans le film et on avait vraiment l'impression que les choses étaient plus directes, le documentaire plus libre, qu'on n'était plus les seuls interprètes, mais qu'il y avait aussi ceux qui parlaient. On a ainsi développé une technique de travail, vous la connaissez : caméra portée, son synchrone et tournage très rapide en improvisant sur place.

Maintenant, je suis arrivé un peu plus loin, j'ai fait *Le Chat dans le sac*. Je voulais conserver dans ce film ce que j'aime du travail qu'on faisait avant, la vérité qu'on réussissait à conserver et à rendre dans nos films ; et en même temps, je voulais apporter une perspective critique, je voulais être plus qu'un observateur qui intervient, je voulais être un provocateur. Je me suis donc choisi deux interprètes qui étaient assez près de la situation, et dont, en même temps, la sensibilité et les réactions m'intéressaient beaucoup. Je leur ai proposé de faire un film sur le sujet du *Chat dans le sac*. J'avais une idée préconçue de chacun des personnages. Nous en avons parlé. Et comme mon intuition se révélait exacte (je travaille beaucoup par intuition), que les rôles que je leur avais proposés leur ressemblaient beaucoup, ils furent d'accord. J'ai donc décidé de maintenir la dualité, de garder deux réalités. Une réalité proprement cinématographique qui était le personnage du scénario ; et l'autre qui était un individu jouant un personnage, et observé lui aussi à son tour.

Le film fut tourné dans l'ordre. J'y tenais beaucoup parce que je savais que les deux interprètes changeraient pendant le film, et je voulais être prêt à saisir ce moment-là : ce n'est d'ailleurs pas dans une seule scène, mais dans un certain nombre de petits tableaux qu'il y a dans tout le film. Au début du tournage, j'avais davantage l'attitude du documentariste que j'étais avant : j'observais, j'intervenais, je soufflais des mots ; ils commençaient à jouer leur personnage, à s'intégrer dans leur rôle. Vers la fin du film, ils étaient vraiment devenus tous deux les personnages que j'avais voulus. Et quand, à un moment, une dispute éclate dans le film, c'est une véritable dispute que j'ai provoquée de toutes pièces, parce que j'avais fourni à l'un et à l'autre, indépendamment, en cachette l'un de l'autre, des points d'arguments qui étaient contradictoires.

Je me servais de tous les éléments qui pouvaient caractériser les personnages et provoquer les individus qui jouaient les personnages. C'est encore cela qui m'intéresse le plus, c'est dans ce sens-là que je vais travailler. Je me dis que l'auteur d'un film est le principal responsable du film, de sa démarche ; mais qu'il devrait considérer ses acteurs comme des collaborateurs, parce qu'eux aussi sont des gens qui ont des impressions, une opinion sur les choses. Si, par exemple, on crée une histoire « situationniste », qui rend compte d'une situation vécue collectivement, les acteurs eux aussi peuvent apporter des éléments valables pour l'auteur, auxquels il n'aurait pas pensé autrement, des éléments qu'il n'est pas obligé de créer de toutes pièces chez les gens. L'auteur peut se dire que ses acteurs savent de quoi il s'agit, et prendre des schémas assez larges pour leur donner la facilité d'apporter leur point de vue. Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait leur point de vue, ou alors c'est aussi le mien. Si Claude doit être révolté, je ne veux pas qu'il soit passif. Si Barbara doit être celle qui s'adapte à la vie quelles que soient les conditions de cette vie-là, je ne veux pas qu'elle soit plus révoltée que Claude. Disons que dans un thème préétabli, les acteurs conservent une certaine autonomie.

Je ne pense pas que ce soit une perte pour l'auteur, parce que, de toute façon, il est toujours obligé d'accorder cette autonomie-là. S'il ne l'accorde pas sciemment, on va la lui prendre sans qu'il le sache, l'acteur va empiéter, va interpréter (car c'est ce qu'il fait de toute façon). Je me demande, dans le cas de Bresson... Il serait peut-être le seul qui contrôlerait parfaitement...

CAHIERS Il contrôle parfaitement les acteurs, c'est-à-dire qu'il les fait travailler énormément, mais, en même temps, il a une formule assez significative, il dit : « Je veux forcer l'acteur à me faire des surprises ».

GROULX Oui, il les bride pour les mettre dans un état de plus grande disponibilité par rapport à son propos. C'est une autre façon d'y parvenir. Mais ma façon de travailler ne m'empêcherait pas d'écrire tous les dialogues d'un film. Dans nos conditions de travail, petit budget, relativement peu de temps, il serait inutile pour nous d'envisager ces conditions. On n'a ni l'économie, ni le temps, ni l'argent nécessaires pour recommencer dix-huit fois un même plan ou se limiter à cinq bons plans par jour.

Ma façon de travailler est d'ailleurs très liée au contexte, à notre économie, à nos possibilités de travail. Je pense que le cinéma canadien comme tel est inexistant. A Québec, le cinéma, ça n'existe pas. Il n'y a aucune loi qui atteste de l'existence du cinéaste. Il y a l'Office National du Film. C'est une tutelle d'Etat qui s'exerce d'une façon de plus en plus serrée sur le cinéaste, qui a énormément de mal à assumer une politique d'auteur de film. Moi, par exemple, on m'a tenu l'argument suivant : « Vous savez, le gouvernement canadien ne peut pas assumer votre opinion personnelle ». Comme point de vue d'un fonctionnaire, ça se défend très bien ; du point de vue d'un cinéaste, c'est une oppression, c'est une dictature.

La seule solution qui existe donc pour nous, c'est de travailler à très peu de frais, rapidement, essayer de s'autofinancer, parce qu'il n'existe pas de producteur, forcément, puisqu'il n'existe pas la loi protectrice pour la production des films. Un producteur qui se lancerait maintenant dans la production d'un film canadien serait un bien piètre financier, car ensuite, il ne pourrait placer son film nulle part. Il passerait dans une ou deux salles, et ceux qui l'accepteraient seraient des mécènes, car il n'y a aucun avantage financier à Montréal, aucun espoir de faire de l'argent sur un film canadien.

Je pense ainsi, et je me dis donc que j'abandonne tout de suite l'envie de faire des comédies musicales et des films historiques. Je parle dans ma perspective qui est de rester les deux pieds sur terre. On est habitué à cela quand on a fait des films documentaires. On est forcé de tenir compte de la réalité de très très près, et finalement on y prend goût, et on s'aperçoit que c'est la seule chose dont il vaille la peine de témoigner.

CAHIERS Dans une autre économie, envisageriez-vous de tourner un film de fiction, un film cher ?

GROULX Oui, quand même. C'est malhabile de ma part d'avoir dit ce que j'ai dit. Je voulais dire que, de toute manière, on se fait toujours une opinion par rapport au conditionnement. Un homme, à moins d'être complètement loufoque ou extraordinaire poète, un homme qui envisagerait de faire des choses qui ne sont pas logiques avec les conditions actuelles objectives... c'est comme un gars qui se ferait révolutionnaire dans une situation où les conditions objectives de la révolution n'existent pas. A ce moment-là, c'est un lunatique, c'est un rêveur, c'est un romantique, c'est un révolté, rien de plus, cela ne veut rien dire. Je pense qu'il faut être logique avec les conditions où l'on vit. C'est de cette façon là que, si, à un moment donné, on veut témoigner d'une réalité, on ne

peut pas beaucoup se tromper sur le caractère des films que l'on fera.
Je sais depuis assez longtemps qu'il est inutile de se faire des illusions sur ce qu'on est, qu'on sera toujours de ceux qui feront les frais de telles rêveries. Quand il s'agit d'art, je pense qu'il faut être très très réaliste. Sans cela, l'art reste une hypothèse, cela ne devient jamais une chose tangible ou réelle. C'est pour cela que le point de départ reste toujours une réalité objective, autant sur le sujet dont on veut témoigner, autant sur les moyens qu'on prend pour témoigner de cette réalité-là.
Je lisais une phrase d'André Gide quand il accompagnait Marc Allégret en Afrique ; il disait : « Il me semble que Marc Allégret n'emploie pas la bonne méthode ; il fait répéter les gens trois ou quatre fois la même chose ; et peut-être que s'il dissimulait la caméra et prenait les gens au moment où ils parlent, ce serait beaucoup plus vrai. » Nous, on témoigne d'une réalité qui est encore très obscure et très difficile à cerner. On a beaucoup de difficultés à en faire une synthèse, parce que cette réalité vit à un rythme accéléré, elle change beaucoup ; de sorte qu'une situation, vraie il y a trois ans, paraîtrait fausse maintenant. *Le Chat dans le sac* est déjà décalé par rapport aux événements. La réalité dépasse la fiction, parce que, dès qu'il y a une distanciation sur la réalité, cela devient de la fiction. *Le Chat dans le sac,* c'est finalement un film de fiction. Par rapport à l'actualité, c'est une sorte de synthèse qui a pu nous paraître valable, et qui nous paraît peut-être encore valable. C'est d'ailleurs la seule façon dont on puisse déboucher sur un cinéma national, non seulement économique et d'Etat, mais dans un caractère, une psychologie propres à une nation.
Chez nous, on a une psychologie différente des Européens, des Français dont on est parent par la langue et un petit peu par la culture. Mais quand une culture ne se manifeste pas dans les mêmes conditions que la culture du pays mère, de la mère-patrie, comme on dit chez nous, forcément, elle bifurque d'une façon différente ; on peut retrouver les mêmes racines, mais les fruits ne sont pas les mêmes, le goût est différent.
CAHIERS Peut-on dire que *Le Chat dans le sac* est un film politique ?
GROULX C'est un film politique, puisque c'est un film qui témoigne d'une société qui est politisée, dont chaque événement prend un caractère politique, en tout cas présentement au Québec. C'est pourquoi l'on peut dire que c'est une société qui vit des moments pré-révolutionnaires. Tout y est interprété dans un sens politique. Mon film n'échappe pas à cette règle puisqu'il témoigne de cette réalité. Moi, j'ai individualisé un problème collectif en prenant Claude. Je peux résumer le film en quelques mots : c'est l'hésitation, la situation pré-révolutionnaire : des hauts et des bas, des moments de lucidité et des moments d'hésitation, un retour vers l'intérieur et un repliement avant de bondir. C'est comme ça que je vois Claude. Mon rôle de cinéaste consiste à rechercher les éléments qui traduisent cette espèce d'angoisse. Et c'est très compliqué de saisir ça. Par ailleurs, il y a des moments objectifs qui, eux, sont immédiatement saisissables. Les éclatements de bombes par exemple, les gars qui ont eu des procès. Ils sont 60 en prison maintenant. Les manifestations, les inscriptions et sigles sur les murs. Mais c'est interdit de montrer ça, parce que c'est une provocation. C'est compréhensible ; on sait bien qu'un Etat central ne peut pas permettre des éléments qui préparent sa destruction. J'ai donc accepté cela, mais j'en ai souffert, car j'avais besoin que le film se serve de signes objectifs pour bien montrer que le propos qu'on allait élaborer n'était pas une abstraction, une construction de l'esprit, mais témoignait d'une réalité. Et maintenant, j'ai toutes les difficultés du monde pour expliquer l'atmosphère dont j'ai voulu témoigner, parce que l'information n'a pas précédé le film, mais le film arrive comme devant apporter l'information, l'argumentation et l'art.


Gilles Groulx et M. Maheu.

CAHIERS L'hésitation de Claude, c'est un peu la « confusion » du personnage du *Petit Soldat ;* peut-être parce que dans ces périodes troubles et pré-révolutionnaires, la seule façon de témoigner vraiment est de ne montrer que le trouble et l'hésitation, la certitude ne venant qu'ensuite...
GROULX Maintenant, je pense ainsi, mais pas quand j'ai commencé le film. Je voulais que cela soit beaucoup plus décisif, et j'ai été très déçu. Mais peut-être en effet ces moments d'hésitation traduisent-ils mieux cet instant pré-décisif.
CAHIERS Comme *Prima della rivoluzione* de Bertolucci ?
GROULX Bertolucci a un avantage sur nous parce qu'il a des précédents. Il est de la troisième génération de cinéastes dans son pays ; il s'exprime avec des éléments qui ont fait leurs preuves ; ce sont des images ou des personnages qui ont déjà existé dans le cinéma avant lui. C'est une chose très importante. Au Québec, le Québecois ne s'est jamais vu à l'écran en tant que personnage...
CAHIERS Il vous faut créer tout votre vocabulaire.
GROULX Nous partons à zéro. Il y a une chose dont je suis très fier à propos du *Chat dans le sac,* c'est qu'il n'y a eu personne à Québec qui m'ait dit que mon personnage était faux. Je n'ai jamais entendu ce mot-là. Le personnage est vrai. Tout se passe au niveau du pressentiment, il n'y a pas d'antécédent, cet homme-là n'est pas dans les romans. Et ce n'est pas l'homme que l'on voit dans nos documentaires, qui est peut-être l'homme de Québec, mais d'une façon tellement générale qu'il est à la portée de n'importe quel touriste avec une caméra. C'est vraiment le moment zéro du cinéma québecois, maintenant. Chaque film qui est fait au Québec apportera nécessairement quelque chose, puisqu'il n'y avait rien.
CAHIERS C'est comme un essai pour l'établissement d'un lexique que le film prochain viendra préciser et clarifier. Une tradition se forme, car le cinéaste québecois qui voudrait rendre compte de certaines choses spécifiquement canadiennes, est obligé de partir avec l'acquis du *Chat dans le sac.*
GROULX Quand vous dites : « Obligé », vous faites une restriction : au fond, il n'est pas obligé de faire ça, justement ; il peut faire juste à côté — Nous arrivons au problème de la culture. Est-ce que la culture est un conditionnement ou est-ce un élément contribuant à l'épanouissement ? Je pense que c'est un élément qui contribue à l'épanouissement parce que ce qui est vrai n'est jamais restrictif, mais va en s'élargissant.
CAHIERS Avez-vous déjà choisi une ligne directrice pour votre second film ?
GROULX Oui, je l'avais fait sans préméditation, d'une façon assez intuitive aussi ; mais après coup, je me suis rendu compte que c'était *Le Chat* qui avait vieilli ; le héros s'était engagé dans une action et était devenu utile. Il travaillait à un bureau de planification agricole, et il sortait de là déçu. On le voyait cherchant à s'intégrer dans une solution collective, ayant abandonné son individualisme.
CAHIERS Dans certaines scènes, il semble que vous laissiez quelque autonomie à l'opérateur.
GROULX Si on tourne une scène à deux ou trois personnages, on peut prévoir à peu près tous les mouvements de caméra. On ne les prévoit pas sur un mot précis, à une seconde précise, mais on convient que c'est à peu près ça qu'il faudrait comme mouvements. Je suis d'ailleurs à côté de l'opérateur, et je commande la caméra pendant le tournage ; j'improvise aussi à certains moments.
Vous voyez, on est tous des caméramen. Je me suis déjà servi d'une caméra, je sais ce que c'est ; il n'y a pas de mystère ; je sais ce que voit l'opérateur. Et dans certaines scènes, on ne sent pas la nécessité de donner des directives très

précises. Je pense qu'il y a une unité, une familiarité tellement grande entre le réalisateur et le caméraman qu'on a juste besoin d'un minimum de mots, tout se passe en collaboration. De toute façon, c'est moi qui fait le montage, je peux donc encore contrôler après.

CAHIERS Vous dites que, par principe, vous refusez, sauf exception, de filmer les gens à la dérobée.

GROULX Oui, mais on sait jusqu'à quel point on peut filmer les gens à la dérobée. Quand cela m'arrive, je sais très bien que si je vais les trouver et que je leur montre ce que j'ai tourné, ils seront d'accord pour que je le passe. Mais quand les gens font quelque chose de trop intime, ou qui pourrait les blesser ou les trahir, je refuse de les filmer sans leur consentement. Au fond, ce qui est important ici, c'est la morale, le respect d'autrui. Je suis, par exemple, en parfait accord avec ce que dit Vigo. Vigo dit : « On se faisait un principe de filmer les gens à la sauvette ». Mais je sais que Vigo conservait le respect de l'individu, avait une morale qui lui interdisait de tourner les gens les plus honnêtes en dérision. Ce n'est pas une question de technique ou de « permissibilité » ; ce gars peut se permettre tout ce qu'il veut, pourvu qu'il reste dans le cadre de cette morale.

CAHIERS Quand Claude va voir le directeur de « Parti pris », la scène était écrite, mais c'est quand même une interview.

GROULX C'est ça. Il aurait été absurde qu'à ce moment-là j'écrive très précisément ce que Maheu peut dire tout seul. Maheu savait bien de quoi il s'agissait, il connaissait le contexte du film, et il savait ce que j'attendais de lui ; il devait résumer l'attitude de « Parti pris ». Je voulais qu'il dise : « Ici, tu sais, tu fais des articles, on ne te paie pas, mais c'est comme ça, c'est la seule façon de mener le combat, de protester, de faire valoir nos arguments ».

Une fois, à Montréal, on m'avait provoqué et j'avais dit : « Moi je trouve les dialogues complètement inutiles au cinéma ». Et ça s'est retourné contre moi car ce fut interprété à la lettre : « C'est bien dommage, parce que s'il écrivait des dialogues, ses films seraient peut-être meilleurs. » Ce que je voulais dire, c'est que, dans certains cas, si les individus créent un personnage *situationniste*, qui vit une situation très exactement comme la leur, je trouve absolument absurde de prendre leurs propres mots, de les écrire sur un papier et de leur demander de les apprendre pour les dire. Tout ce que j'ai à faire à ce moment-là, c'est de parler avec la personne et de lui dire : « Tu sais, sur telle question, c'est telle et telle chose qui nous intéresse dans le film ». C'est presque toujours comme ça qu'on a travaillé. Et si ce n'était pas bon, soit que j'avais mal préparé le gars, que je ne l'avais pas mis à l'aise, soit techniquement, alors on recommençait, mais pas de la même façon. Parce qu'on ne peut pas répéter deux fois la même chose. On ne peut pas dire au gars : « Ecoute, on va refaire ça, ce n'était pas bon, essaye d'avoir à peu près les mêmes mots ». Ce serait ridicule, et pire qu'avant.

C'est pourtant cette méthode qui nous a permis de tourner le film, pour l'essentiel, en huit jours. Ça fait aussi partie de ce que je pense être la solution du cinéma pour nous. D'ailleurs, ce cinéma, comme toute espèce de cinéma de combat, ne peut s'intégrer aux structures capitalistes. Il faudra qu'on trouve le moyen de s'autofinancer. Si vous voulez témoigner d'une situation qui va en empirant et dont il ne sera plus possible de témoigner officiellement, il faudra bien que vous trouviez une façon de travailler qui soit raisonnable et en rapport avec cette situation objective. Par ailleurs, je pense que si nous tournons de cette façon, ce n'est pas rien qu'un hasard. Il y a un préconditionnement à toutes les façons de travailler. La raison n'est pas rien qu'économique : cela correspond à notre formation. On a une formation de caméraman, une technique de la caméra portée et du son direct. Il serait complètement absurde d'abandonner cela au profit d'une autre technique qui, finalement, à ce que je vois, a fait plus de mauvais films que de bons. On trouve des solutions dans le cadre de notre formation.

CAHIERS Pour évoquer les problèmes linguistiques au Canada, cette forme de colonisation sournoise, cette subordination d'une langue à une autre, pourquoi n'avez-vous pas montré le Français du Québec aux prises avec la langue anglaise, car cela doit se produire assez fréquemment dans la presse, à la radio, ou dans la vie économique.

GROULX Evidemment, mais alors je devais passer du particulier au général. Je quittais une situation particulière dont j'avais péniblement ramassé les éléments. J'ai eu peur de perdre ce que j'avais péniblement acquis, j'ai eu peur de perdre de vue mon personnage. Pendant le cours du tournage, j'avais vraiment l'impression que je rejoignais l'homme québecois ; c'était encore un peu abstrait, mais j'avais l'impression de toucher à quelque chose de réel, d'approcher l'intérieur, et j'ai eu peur de prendre mes distances par rapport à ça. J'ai fait tout le film en m'approchant de plus en plus, en conservant la même direction, quitte à y perdre sur le plan du document.

CAHIERS Pourtant, votre personnage est pour nous exemplaire de la situation du Canadien français, de son sentiment d'aliénation et d'inhibition.

GROULX Certes, mais il faut dire aussi que j'ai travaillé avec des acteurs amateurs... Il y a des limitations au fait de travailler avec des non-acteurs. Barbara aurait sans doute été capable de supporter ce genre de confrontation avec des étrangers, tout en conservant l'essentiel de son personnage. Mais j'aurais craint que Claude n'apparaisse tout à coup très éloigné de son personnage, qu'il réagisse comme Claude. Je dois donc définir ce qu'était Claude par rapport à son personnage. Je peux dire rapidement que Claude était peut-être encore plus renfermé que son personnage du *Chat dans le sac*. Il n'est pas une exception ; c'est presque un trait national, d'être replié, de ne pas s'extério.iser. C'était déjà pénible pour Claude de parler devant la caméra, de parler devant les techniciens qui étaient là. C'est l'inconvénient qu'il y a à travailler avec des non-acteurs : ils ne sont pas à l'abri des coups.

CAHIERS Est-ce que Barbara ne s'exprimait pas mieux, avec moins de complexes et d'inhibition, dans la mesure où elle était de langue anglaise ?

GROULX Oui, certainement ; ça, vous le voyez très bien, c'est tout à fait vrai. Il est évident que la démocratie ne vaut que dans la mesure où elle est conforme à ceux pour qui cette démocratie a été faite. Au Québec, on dit par exemple qu'on vit dans une démocratie *White* ; Blanche, Anglo-Saxonne et Protestante. Si on ne correspond pas à ces thèmes-là, on se dit que la démocratie n'existe pas. Aux Etats-Unis, c'est encore plus flagrant pour les Noirs. Pourtant, les Américains blancs, anglo-saxons et protestants vous diront : « Mais non, on est tout à fait libre, on fait tout ce qu'on veut. ». Remarquez qu'entre nous, ils ne sont pas très exigeants. Mais pour le Noir, c'est le pire des mensonges. Eh bien, pour le Canadien français, c'est exactement la même chose. Mais, il y a trop à dire sur ce sujet-là. Ça appartient à la réalité économico-politique du Québec.

CAHIERS D'où vient ce côté matériel, presque manuel, lié à la fréquentation des peintres, qui est significatif du cinéma canadien en général et du *Chat* en particulier ?

GROULX Ça se rattache à ce que je disais de la situation au Québec. Si on ne parle que français, on ne peut trouver de travail, à moins d'être paysan, ou d'avoir un tout petit métier. Mais si vous voulez faire une petite carrière, il faut alors que vous répondiez aux thèmes bourgeois et anglo-saxons. C'est même le seul moyen de devenir un interlocuteur valable. On peut dire qu'avec le francais, pas de salut ; et par ailleurs, sans le français, pas de salut non plus. Le Québecois parlant français est aliéné, et finalement, c'est à cause de sa langue. Peut-être aussi à cause de sa religion : le Québec est en majorité catholique. Jusqu'à présent, c'est un élément qui l'a desservi beaucoup plus qu'il ne l'a servi.

Quand il s'agit de créer quelque chose, il faut revenir aux sources ; le Québecois revient donc à son éducation, à sa façon de penser, à sa culture, aux éléments qui ont contribué à le former, à l'informer ; mais ce n'est pas un moyen d'épanouissement, et il doit faire un effort considérable s'il veut s'exprimer dans sa langue, car la réalité le lui refuse. Le Québecois s'est donc trouvé particulièrement prédisposé à travailler avec les formes et les images, sans les mots.

Par ailleurs, si on veut témoigner de l'aliénation, on peut se servir de la langue ; elle devient un témoignage très valable et très direct. On constate, d'après les détériorations de la langue par rapport au français, jusqu'à quel point elle est malmenée. Et par extension, jusqu'à



quel point l'homme québecois parlant français est malmené. C'est un facteur d'information.
Évidemment, en Europe, vous êtes mal informé de la situation qui existe chez nous, et c'est normal. Il faut vous y intéresser volontairement pour être informé, car il n'y a pas de publicité là-dessus. Mais pour le Québecois, le joual, puisque c'est comme ça qu'on appelle la langue parlée au Québec, est d'une richesse extraordinaire, non dans son expression ou sa valeur littéraire, mais dans sa signification intrinsèque. C'est par exemple, comme le *Slang* des Noirs. Ce n'est pas parce que le Noir a la langue ou la bouche mal faite pour parler l'américain qu'il parle son argot, c'est parce qu'il n'a pas d'éducation. Et maintenant, on sait pourquoi il n'a pas d'éducation, c'est parce qu'il y a la ségrégation. La langue noire américaine serait un facteur d'information pour qui voudrait témoigner de l'aliénation du Noir.
On s'aperçoit finalement que dans un pays ou cela ne va pas bien, quels que soient les éléments photographiés ou les faits dont on témoigne, ce sont toujours des éléments d'information. On aperçoit mieux cela quand on est averti. Et notre rôle, à nous cinéastes, sera de faire des films où cette information soit incluse, puisqu'on ne peut pas compter sur la presse pour préparer la sortie des films. Il faudra trouver le moyen de faire cela aussi. C'est là un des défauts du *Chat dans le sac :* le spectateur n'y est pas averti que c'est en regardant de près telle ou telle chose qu'il va pouvoir interpréter ensuite ce qui vient, ou qu'il s'agit d'un élément qui a une signification d'information.

CAHIERS Comment se passe l'enregistrement du son ?

GROULX Parfois, cela donne lieu à des surprises. C'était Marcel Carrière qui travaillait avec moi, mais c'est à peu près la même chose avec les autres aussi, parce qu'il n'y a plus beaucoup de mystères du côté technique. A peu près tout le monde finit par se rejoindre. Disons que Marcel est peut-être un gars plus intuitif que les autres. Il réussit à faire à peu près ce que je lui demande : un son ambiance si je le lui demande, et des conversations particulières si je lui demande, ou alors l'enregistrement à la sauvette. Et il y a là aussi beaucoup d'explications qu'on n'est pas obligé de donner parce qu'on travaille ensemble depuis longtemps et qu'on voit les choses de la même façon. C'est vraiment l'équipe.

CAHIERS Qu'est-ce que les gens de « Parti pris » ont pensé du film ?

GROULX Les gens de « Parti pris » ont pensé que ce n'était pas assez, que j'aurais dû présenter un personnage plus dynamique, plus engagé que cela, que ce n'était pas une bonne idée d'avoir pris un indécis, un gars qui en était encore au moment de prendre des décisions, que c'était maintenant clair pour tout le monde qu'il fallait tout de suite envisager une solution collective, s'engager tout de suite, faire ce que l'on pouvait et non attendre qu'on nous offre des éditoriaux. Mais je leur ai dit : « Vous êtes à la pointe de cette conscience-là, mais vous êtes encore très minoritaires ; la plupart des gens n'en sont pas encore là, il y a un certain nombre de gens qui ne savent pas encore comment s'intégrer au mouvement, à l'éveil. » C'est ce qu'on m'a confirmé dans les lettres que j'ai reçues après le Festival de Montréal. Je pense que dans les conditions actuelles, alors qu'il n'y a jamais eu de témoignage, c'est quand même un début.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi et Claude Ollier.)

4
Ichikawa Kon : Tokyo Olympiades

CAHIERS Pouvez-vous nous dire pour quelles raisons vous avez fait ce film ? Quels rapports existent entre *Tokyo Olympiades* et vos films antérieurs ?

ICHIKAWA KON C'est la première fois que je fais un documentaire. Mais, dès mes débuts, je pensais qu'il n'y a guère de différence entre film documentaire et film de fiction. De toute façon, il s'agit de faire un *film*. Diriger des acteurs ou choisir des objets à filmer, procède d'une même opération : créer. Je laisse au spectateur l'entière liberté de considérer *Tokyo Olympiades* comme relevant de l'une ou l'autre catégorie. Pour moi, je dis simplement que j'ai voulu faire un documentaire.

CAHIERS Pour nous qui avons suivi les Jeux à la télévision et aux actualités, nous avons eu l'impression que votre film en rendait compte d'une manière entièrement différente. Quelle conception vous a donc guidé pour sa réalisation ?

ICHIKAWA La télévision a sa mission propre : le reportage. Celle du cinéma est autre : elle ne se satisfait pas du simple souvenir. J'ai donc essayé de construire une œuvre qui décante l'actualité. Ayant éliminé tout ce qui relevait du reportage, j'ai voulu faire un film qui comporte une signification plus large.

CAHIERS Il semble que vous ayez tenté de donner de chaque élément une représentation particulière, et même la seule représentation spécifique valable.

ICHIKAWA Un vrai documentaire doit dépasser le document. Il réclame l'introduction d'un point de vue. J'ai effectivement cherché à montrer chaque discipline sous un angle capable d'en révéler le plus directement l'essentiel. J'ai rencontré beaucoup de difficultés pour faire pénétrer ces idées thématiques dans mon équipe.

CAHIERS Il semble que dans certaines séquences vous ayez amplifié le son pour traduire un aspect particulier de l'épreuve.

ICHIKAWA C'est exact. Pour la finale féminine du volley-ball, par exemple, je ne pouvais passer qu'une courte fraction du match. Ces jeunes femmes ont lutté pendant des heures avec un grand déploiement d'énergie. J'ai pensé que la seule façon de transmettre cette dépense d'énergie était de donner aux bruits et aux cris une résonance accrue. J'ai procédé en somme à une condensation : images brèves et bande-son au relief accru.

CAHIERS Pour le saut en longueur, pourquoi avoir filmé les concurrents de face et au téléobjectif ?

ICHIKAWA Avant de montrer de cette façon le saut, j'ai d'abord photographié le sauteur de profil pour donner l'idée de l'élan et de la détente. De même, pour les courses de haies, j'ai voulu faire sentir l'importance de l'effort de franchissement : comme je me sentais absolument incapable, moi, de franchir de telles hauteurs, c'est l'élément vertical qui m'est apparu le plus significatif, et je me suis attaché à en traduire la difficulté.

CAHIERS Votre film prend ainsi parfois l'allure d'un documentaire sur la cruauté.

ICHIKAWA Libre à chacun de l'envisager sous cet angle. J'ai voulu, en ce qui me concerne, tenter de dépasser cette impression et de faire accéder le spectateur à



des valeurs humaines situées au-delà de la douleur et de la cruauté. En fait, ce qui m'a intéressé dans les Jeux Olympiques, ce n'est pas l'épreuve en elle-même, ni la réunion universelle des champions, mais plutôt l'idée de la sagesse qui a guidé l'organisation de ces Jeux, en particulier le sentiment qui animait leur créateur, le baron Pierre de Coubertin. Le sport est quelque chose de très simple, qui n'a pas d'intérêt en soi. Ce n'est que lutte et mouvement des corps. L'important, c'est la sagesse humaine qui a inventé ces Jeux dans l'espoir qu'ils contribuent à la paix mondiale : c'est là la fonction la plus utile du cerveau humain. Montrant ces luttes et ces souffrances, j'ai voulu à mon tour contribuer à cet idéal de paix, et par-là rendre hommage aux hommes qui l'ont magnifié.

CAHIERS Eprouvez-vous un attrait particulier pour le sport, ou bien n'est-il pour vous qu'une matière filmique comme une autre ?

ICHIKAWA Je ne me suis jamais intéressé au sport, et n'en ai jamais pratiqué aucun. Vous savez que j'ai été un peu contraint de faire ce film. Les réalisateurs sollicités, Kurosawa et Hani, se sont dérobés. Comme je n'avais pas de travail à ce moment-là, j'ai accepté la commande. Il y a plus de 160 genres d'épreuves, et il est vraiment impossible de les filmer toutes. Personne ne les connait toutes parfaitement. Ma situation n'est donc pas tellement différente de celle de quelqu'un qui a déjà une petite idée de la question. L'essentiel, c'est d'en saisir l'esprit. Aussi, avant de faire ce film, j'ai surtout essayé de capter cet esprit à sa source.

CAHIERS Comment avez-vous procédé à cette recherche ?

ICHIKAWA Je pense d'abord que le sport est quelque chose de très simple, de très primitif, comme une certaine aspiration à la lumière, ou une prière au Dieu-Soleil. A l'origine, le sport se pratiquait nu. Puis la notion d'uniforme a pris de l'importance. Néanmoins, l'essentiel demeure, l'instinct humain : je sens à travers le sport quelque chose de très pur, de très primitif. C'est ce que j'ai voulu exprimer par mes images, et je pense y avoir réussi.

CAHIERS La couleur ne sert pas la photogénie du sport. Vous l'a-t-on imposée ?

ICHIKAWA Quand on m'a proposé la réalisation du film, les conditions de tournage étaient déjà fixées par le Comité Olympique : scope et couleur. Mais remarquez qu'il s'y trouve également des fragments en noir et blanc.

CAHIERS Tournés en couleurs et contretypés ?

ICHIKAWA Non, tournés en noir et blanc et développés en couleurs.

CAHIERS C'est la raison pour laquelle on trouve des séquences entièrement bleuâtres ?

ICHIKAWA Exactement. Je pense d'ailleurs que le noir et le blanc sont des couleurs comme les autres. Compte tenu de l'obligation de tourner en couleurs, je pense avoir ainsi exploré toutes les possibilités qui m'étaient offertes.

CAHIERS Sinon, auriez-vous choisi vous-même la couleur ?

ICHIKAWA J'aurais quand même utilisé la couleur, mais la part prise par le noir et blanc aurait été beaucoup plus grande.

CAHIERS Comment avez-vous dirigé votre équipe ? Ce travail ressemble plus à celui d'un chef d'opérations militaires qu'à celui d'un metteur en scène ?

ICHIKAWA Il faut d'abord dire que les Japonais sont très fidèles, très dociles et très assidus. De plus, avant de commencer le tournage, on a consacré trois mois entiers à discuter des grandes lignes et des directives à adopter. Cette discussion s'est poursuivie tant sur le scénario que



Ichikawa Kon.

sur les différents lieux de tournage. Une fois le tournage en train, je n'ai plus fait que fumer des cigarettes. Après, j'ai visionné les rushes et ai commencé le travail de montage.

CAHIERS Ce faisant, n'avez-vous pas eu des surprises ?

ICHIKAWA J'en ai eu. Je m'y attendais. Certaines choses se sont révélées bien meilleures que prévu, d'autres aussi bien pires. Les unes ont compensé les autres. Souvent, je m'arrachais les cheveux. Je suis un homme faillible. Tout homme est faillible et fait des choses au-delà et en-deçà de ses calculs. J'avais quand même pensé auparavant à toutes ces surprises, et l'effet en a été amorti.

CAHIERS Combien de mètres de pellicule avez-vous tourné ?

ICHIKAWA Quatre cent mille pieds. La projection des rushes durait 70 heures.

CAHIERS Il y a, dit-on, plusieurs versions du film. Dans celle projetée à Cannes, on voit beaucoup les champions français. Y a-t-il là une intention particulière ?

ICHIKAWA La version japonaise dure 3 heures. Pour présenter le film à Cannes, le Comité de sélection a demandé une durée de 2 h 10. J'ai donc coupé 50 minutes. Une seule chose est spécialement ajoutée : la séquence où la médaille d'or est remise à d'Oriola. Les autres apparitions des champions français sont dans la version japonaise. Je n'ai donc pas fait cette version de Cannes tout particulièrement pour flatter les sportifs français. Si le film est acheté en France, on pourra par la suite y incorporer d'autres scènes montrant des champions français.

CAHIERS Avez-vous le droit de superviser le montage ?

ICHIKAWA Non. Je ne sais d'ailleurs pas qui l'a. Il peut donc y avoir de nombreuses versions possibles.

CAHIERS Quelle version préférez-vous ?

ICHIKAWA Celle de Cannes, parce que je l'ai montée moi-même, avec les positifs. Je n'ai pas utilisé de négatifs pour cette version. Dans la version japonaise, j'ai dû faire figurer 20 disciplines. C'est trop long. La version de Cannes, condensée, me satisfait mieux. Je suis très heureux que le public cannois ait considéré *Tokyo Olympiades* comme un *film*. Au Japon, tout le monde l'a pris pour une simple suite de souvenirs sur les Jeux, d'où tous les malentendus qui ont surgi. Malgré tout, ce film a déjà attiré plus de 15 millions de spectateurs dans mon pays, soit un cinquième de la population. Je ne pense donc pas que mon travail ait été une erreur. Ce qui m'a fait plaisir ici, c'est que le public a reconnu la valeur cinématographique de mon film. Autre chose : j'ai voulu essentiellement montrer ce qui est le plus important, et pourtant le plus méprisé : la vie. Pour moi, ce film est avant tout un hommage à la vie humaine, j'ai voulu en célébrer la grandeur et la beauté.

CAHIERS Peut-on, de ce point de vue, considérer ce film comme la suite des précédents ?

ICHIKAWA Oui, en ce sens que je me considère comme un auteur, un chercheur, à travers tous mes films.

CAHIERS Le travail sur ce film vous a-t-il ouvert de nouvelles voies ?

ICHIKAWA Oui, j'ai appris beaucoup de choses. Principalement, la valeur qu'il faut attacher à un document pris sur le vif, et je voudrais étendre cette expérience dans mes prochains films. Je pense qu'il serait extrêmement intéressant, si la France organise plus tard les Jeux, que des metteurs en scène comme Resnais et Godard s'occupent de réaliser le film. Déjà, dans les *Feux dans la plaine*, je m'étais intéressé à prendre des documents sur le vif. Là, avec le sport, on travaille sur un matériau brut. Dans cette perspective particulière, j'estime que l'expérience de Godard est très fructueuse. Toutefois, chez lui, c'est l'idée qui compte par-dessus tout.

CAHIERS Quels sont vos projets immédiats ?

ICHIKAWA Pour l'instant, aucun. Je suis fatigué. Je me repose.

CAHIERS Quels sont les metteurs en scène à qui vous vous intéressez ?

ICHIKAWA Resnais avant tout, principalement *Hiroshima mon amour*, car on trouve dans ce film toutes les ouvertures sur le cinéma de l'avenir, en même temps qu'un retour aux origines, cela grâce à une perfection formelle riche en prolongements. Comme metteurs en scène japonais, j'estime beaucoup Mizogushi, mais seulement *Ugetsu Monogatari*...

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi, Claude Ollier et Yamada Koichi).



5
Kevin Brownlow : It Happened Here

CAHIERS Qu'avez-vous fait avant *It Happened Here ?*

KEVIN BROWNLOW J'ai dirigé une série documentaire : *Ascott, Race Against Time,* sur la construction de la tribune d'Ascott. Mon premier film est un film d'amateur, *Le Prisonnier,* d'après Maupassant. Il s'agit de la guerre entre la France et la Prusse : par crainte d'échouer dans la reconstitution, j'ai transposé le sujet en 1940. Le résultat ne fut pas brillant, mais l'idée de base me fascina : que ce serait-il passé si les Allemands avaient envahi l'Angleterre ? C'était en 1956, et ce fut une idée tenace...

CAHIERS Dans *It Happened Here,* l'occupation est-elle envisagée à travers la conscience d'une femme particulière, votre héroïne, ou le propos est-il plus général ?

BROWNLOW J'avais la volonté de préserver au maximum une certaine objectivité, bien qu'à un moment donné j'ai eu la tentation de montrer les événements par les yeux de cette femme : puis je me suis rendu compte qu'un tel traitement aurait été politiquement et historiquement boiteux. L'objectivité est plus importante que la subjectivité du personnage...

CAHIERS Pourtant, si le début du film est très objectif, la fin s'attache davantage aux réactions de la femme.

BROWNLOW Le personnage principal est un moyen logique de suivre le fil de l'intrigue : cette évolution est donc inévitable. Nous avions pensé également faire un film à sketches : en conséquence, je regrette un peu les séquences où l'on abandonne le personnage pour, par exemple, la description des Allemands dans Londres. A mesure que le film se déroule, ces descriptions se font plus rares d'où sans doute votre impression.

CAHIERS Considérez-vous que la première moitié du film est réussie ?

BROWNLOW Sur le strict plan de la narration, elle me semble un échec, bien qu'il y ait des choses que j'aime beaucoup. Certaines dispersions viennent de ce que nous avons tourné, ici et là, sur une période de cinq ans. Parfois, nous ne pouvions pas disposer de notre vedette, aussi étions-nous contraints de filmer d'autres scènes que celles prévues. De là, certainement, provient l'allure souvent morcelée de la première partie. La seconde moitié du film, elle, a bénéficié des avantages d'un tournage ininterrompu, car nous avions pu trouver enfin les fonds nécessaires à la bonne conduite de notre entreprise.

CAHIERS Cet étalement n'a-t-il pas amené certaines modifications de vos objectifs originels ?

BROWNLOW Nos idées ont changé profondément, de façon assez troublante. Au début, nous voulions faire un simple film d'action, puis, progressivement, au cours de nos recherches, nous fûmes fascinés par l'aspect plus particulièrement politique du problème, qui prit une importance de plus en plus décisive, évolution dont nous sommes satisfaits. Lorsque j'ai débuté, j'étais un amateur de dix-huit ans, le film m'a donné beaucoup plus que ce que j'en attendais. Aujourd'hui, j'ai vingt-six ans : j'ai vieilli avec mon film.

CAHIERS La tonalité du film change brusquement, lors de la séquence de l'hôpital...

BROWNLOW C'est la scène que j'aime le moins, mais elle a été tournée comme elle a été écrite, comme une pièce d'atmosphère. Il s'agissait de montrer là comment des gens qui n'étaient pas nécessairement des nazis se pliaient aux exigences des nazis. Andrew et moi nous eûmes de terribles disputes à ce sujet, car à l'origine, la scène devait se dérouler dans un camp d'extermination, du type Auschwitz. Puis nous avons décidé de choisir un hôpital, d'abord parce que cela nous semblait plus fonctionnel par rapport à l'idée que nous voulions exprimer, et parce que nous avons découvert que ces choses se passaient de cette façon en Allemagne, comme cela a été révélé au moment des procès de Nuremberg.

CAHIERS Pensez-vous que ce changement de tonalité présente quelque danger pour l'architecture du film ?

BROWNLOW Un peu. Mais vous devez vous rendre compte que la majorité des réalisateurs sont heureux, s'ils réussissent à faire un film par an, de montrer, de film en film, leurs progrès. Nous étions, nous, dans une situation unique et malheureuse, où nous devions faire état de nos progrès au cours du même film. La séquence finale comporte ainsi, à mon avis, une sorte d'exploit dont nous aurions été auparavant incapables : l'épisode de la défaite, qui ne correspond pas à ce que nous avions écrit dans le script. Dans le script, nous voulions minimiser la scène, mais comme cela se produit souvent dans les films, c'est la véritable action qui est la plus impressionnante... Le film change également de tonalité lors de l'interview avec les nazis : le style du film est alors proche de celui de la télévision, ce qui introduit une rupture par rapport aux autres séquences.

CAHIERS Cette fin a-t-elle une signification particulière, ou générale ?

BROWNLOW Je tiens beaucoup à cette fin, je pense que c'était la seule fin possible. D'abord, j'ai le sentiment que l'image que chacun se fait de la Résistance est enfantine à l'extrême, et la majorité des films la montrent comme une sorte d'exaltation merveilleuse de contes de fées. Or, Andrew et moi estimons que les activités des résistants étaient parfois aussi répréhensibles que celles des Allemands. La chose la plus épouvantable concernant le fascisme, c'est d'être obligé d'employer des méthodes fascistes pour s'en débarrasser. La violence en elle-même n'est pas le fascisme, mais la violence est la base du fascisme.

Si nous voulions montrer que des méthodes fascistes étaient employées pour lutter contre le fascisme, nous en avions encore pour une heure. Nous avons donc résumé cette idée dans une séquence symbolique. Ce que l'on devrait éprouver, lorsqu'on abandonne la mitrailleuse et qu'on passe sur Pauline en gros plan, c'est ce qu'elle-même éprouve : de la pitié pour la personne dont elle s'occupe, cette pitié étant la seule note d'espoir accordée, mais à mon avis, on ne le sent pas assez, et cela tombe un peu à plat.

CAHIERS La façon dont vous posez le problème simplifie les choses à l'extrême. Les deux partis ont ainsi également raison, ou plutôt également tort...

BROWNLOW C'est ce que nous avons essayé de dire : que les *méthodes* employées de part et d'autre sont également erronées. La violence reste la violence. Ma conviction morale est que, à partir du moment où vous utilisez la violence pour lutter contre quelqu'un, vous devenez aussi coupable que lui-même peut l'être.

CAHIERS Semblable attitude risque de vous faire traiter de fasciste...

BROWNLOW Mais pourquoi ? Je ne dis rien que de vrai... Je suis totalement opposé à la violence et à tout ce que le fascisme représente. Mais je pense que bien des hommes de la Résistance étaient à leur manière fascistes et nationalistes.

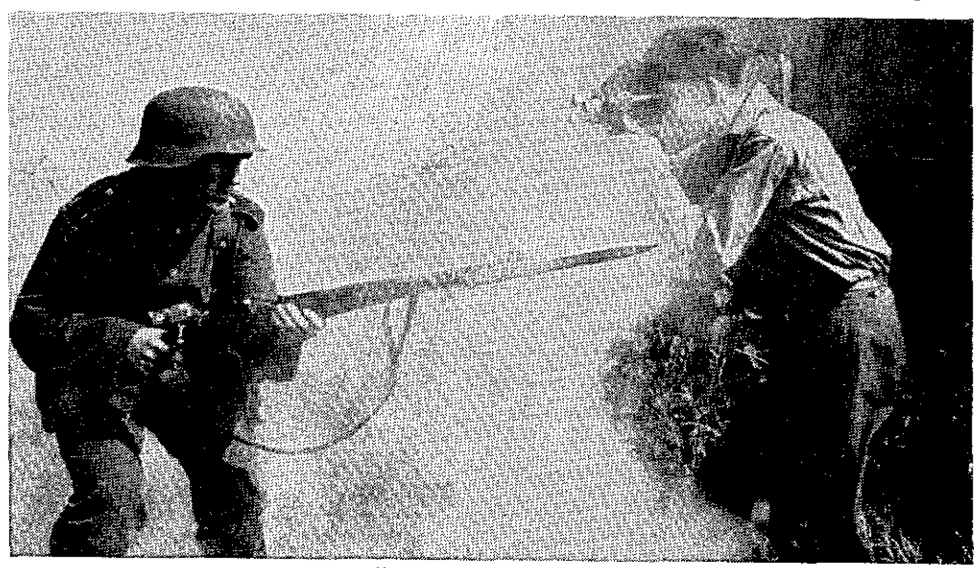
CAHIERS Une scène est particulièrement cruelle : lorsque les partisans commencent à tirer sur les prisonniers allemands, une jeep traverse le pont, et les officiers qui y sont ne réagissent pas. Cette indifférence est terrible.

BROWNLOW Exactement. J'ai simplement enregistré le fait. Un homme est sur le capot de la jeep, il prend une photo, c'est un soldat américain, il réarme son appareil et poursuit son chemin... C'est effrayant... Il faut avoir un esprit très à part pour pouvoir jouer les justiciers, tuer un soldat tout en sachant que cinquante innocents périront à cause de cela... Les régimes totalitaires violents ont toujours été combattus par les méthodes que précisément ils utilisaient eux-mêmes...

CAHIERS A votre point de vue, quelle est donc la plus efficace des méthodes ?

BROWNLOW Efficience est un mot terrible à utiliser quand des vies humaines sont en jeu. Avez-vous vu *King and Country ?* Je pense qu'il s'agit là d'un film immoral parce que l'horreur ne vient pas du fait qu'un homme va être fusillé en face de l'ennemi, mais parce qu'il est tué de façon particulièrement déplaisante. L'horreur naît parce que le coup de revolver va être tiré à bout portant dans la bouche du condamné. A partir du moment où vous acceptez la mort d'une personne comme nécessaire, vous êtes perdu moralement.

CAHIERS Il y a cependant quelque chose de douteux dans votre attitude, quand vous associez automatiquement la violence au fascisme.



Kevin Brownlow à la caméra.

BROWNLOW C'est la base du fascisme, le fait sans lequel personne ne pourrait être fasciste. Vous ne trouverez jamais un fasciste qui désapprouve la violence, c'est impossible. La violence est aussi nécessaire au fascisme que la nourriture l'est aux êtres normaux.

CAHIERS Pensez-vous que la situation imaginaire que vous décrivez aurait pu effectivement se produire en Angleterre ?

BROWNLOW Le fascisme est très fort en Angleterre, plus qu'on ne l'imagine...

CAHIERS Vos sentiments, dus à votre expérience enfantine pendant la guerre, sont très froids, très intellectuels, cependant votre prise de position est très émotionnelle. Haïssez-vous la sentimentalité ?

BROWNLOW Certainement pas assez... Je ne suis pas contre la sentimentalité en général, mais il n'y a simplement pas de place pour la sentimentalité dans ce film en particulier. La prochaine fois, j'essaierai d'être plus chaleureux.

CAHIERS Qu'allez-vous faire maintenant?

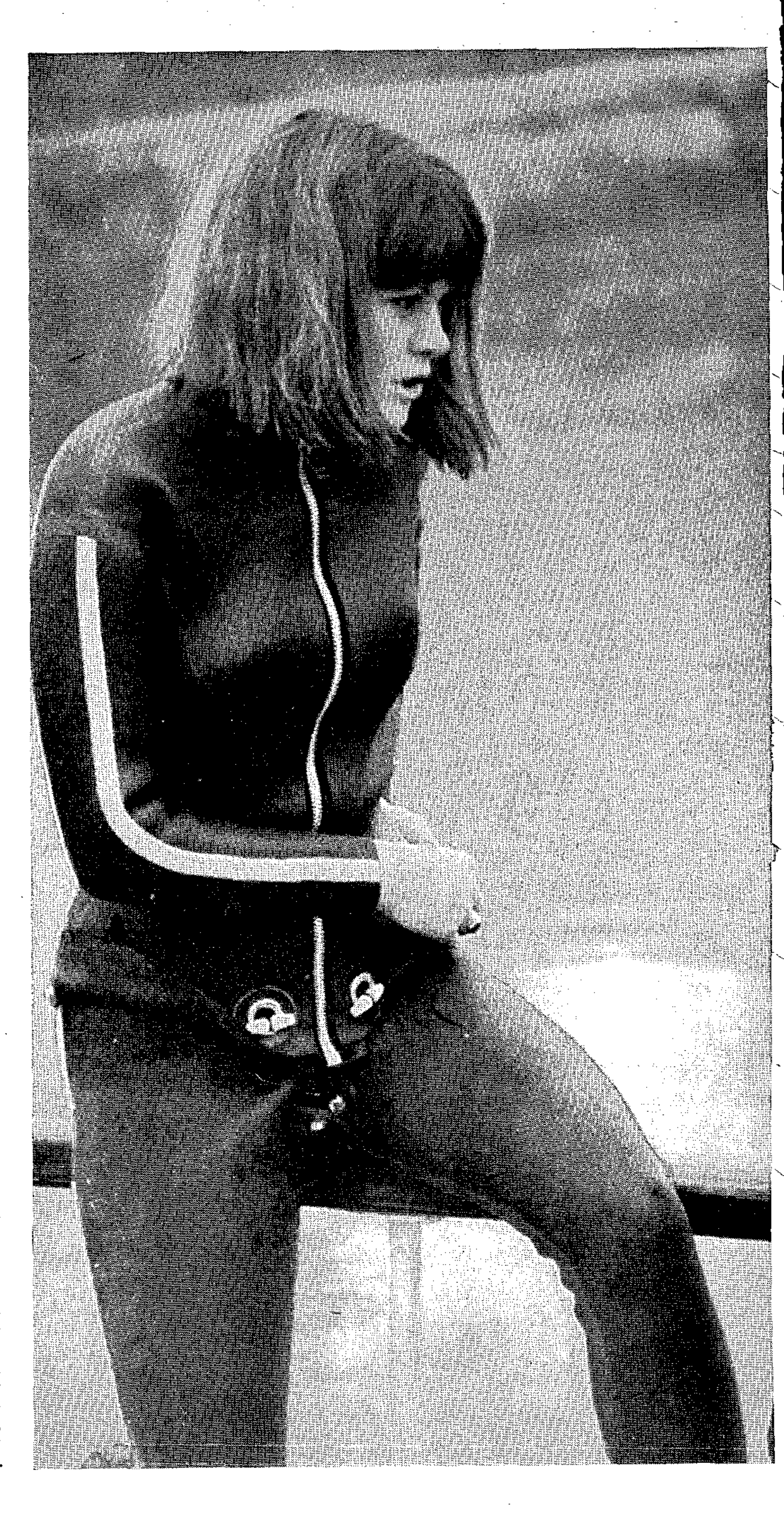
BROWNLOW J'ai très envie de faire un film sur la Première Guerre mondiale.

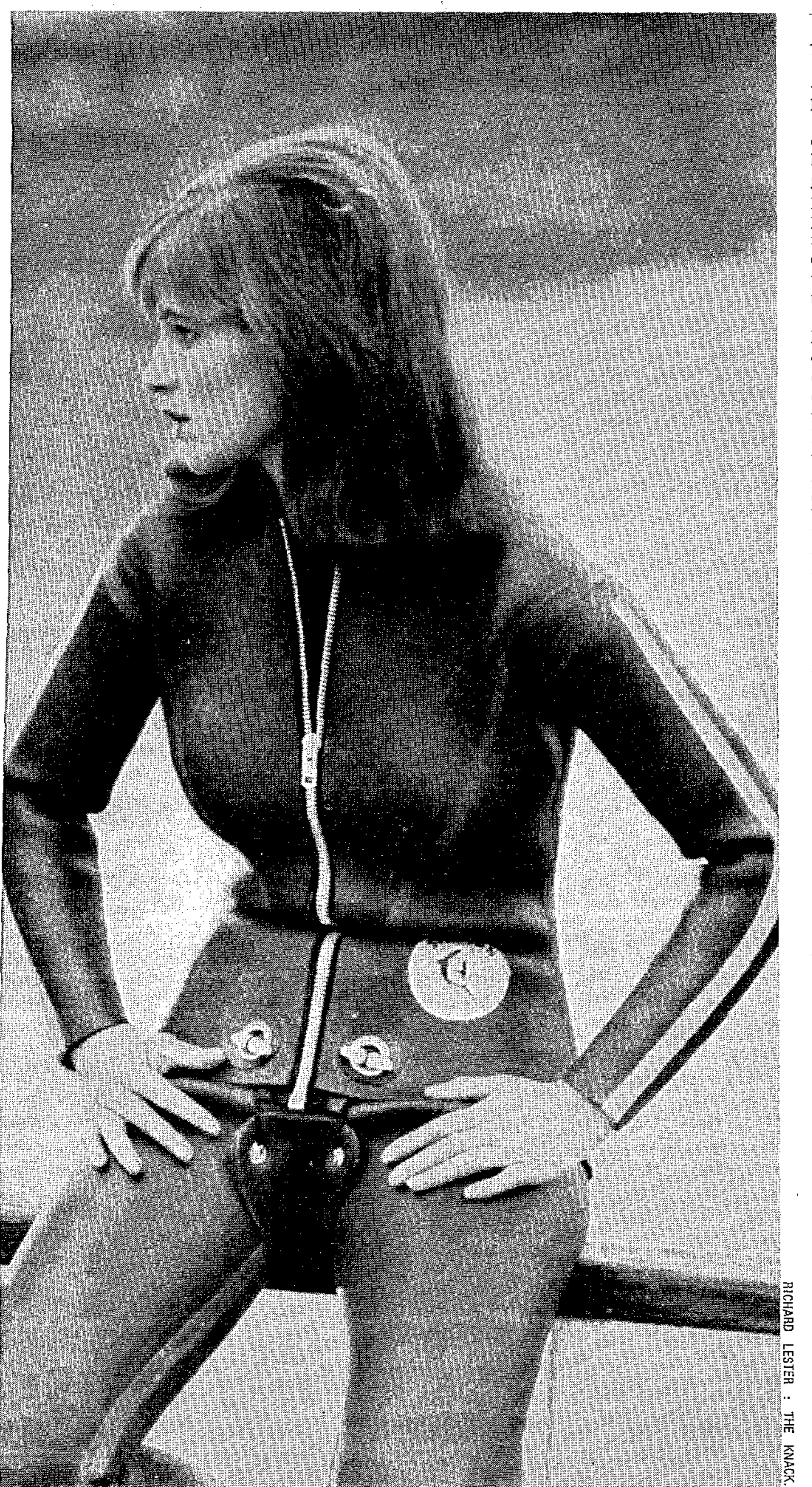
(*Propos recueillis au magnétophone par Jean-André Fieschi, Louis Marcorelles et Claude Ollier*).

Commentaires

par Jean-André Fieschi, Luc Moullet et Claude Ollier.

Il n'est pas dans les habitudes des *Cahiers* de discuter les palmarès des Festivals, ni même de reproduire leur contenu : à quoi bon rechercher les complexes et douteuses motivations de personnalités venues d'horizons très lointains et ici déplacées? Certains Grands Prix de Cannes se sont effondrés d'une manière tellement catastrophique (*Friendly Persuasion,* de Wyler, *O pagador de promesas,* de Duarte, *Marty,* de Delbert Mann, *Orfeu Negro,* de Camus, etc.) que la Palme d'Or — comparativement au Prix de la Mise en Scène ou même au Prix spécial du Jury — ne représente plus grand-chose. Parfois même elle s'est rapprochée du bonnet d'âne. Il n'y a donc pas lieu de s'inquiéter, ni de se formaliser si ce n'est pas le meilleur film qui la reçoit.
Mais, cette année, il faut quand même décerner un prix spécial au Jury qui, pour la première fois depuis 1952 (*Othello,* et *Due soldi di speranza*), a osé couronner le meilleur film. Il y avait déjà un progrès les années passées avec *Viridiana* — qui n'est pas le meilleur Buñuel, surtout si on le compare à *El Angel Exterminador,* oublié l'année suivante — et *Les Parapluies de Cherbourg,* qui n'avait quand même pas l'envergure de *Pasazerka.* Mais couronner *The Knack* aux dépens de *Kwaidan,* la réussite face à l'ambition du film pour festivals, la comédie face au hiératisme, la perfection mineure face au sommeil majeur, est une bonne action que l'on se doit de relever. Les bêtes à concours, de *Kwaidan* aux *Diamants de la nuit,* du *Manuscrit trouvé à Saragosse* à *Fifi la Plume,* se sont retirées avec les miettes qu'elles méritaient. Après *The Knack,* venait, entre autres, *Ipcress File. It Happened Here* et *Repulsion, The Hill* et *Four in the Morning* obtinrent un succès assez mérité ou totalement déplacé : renouveau du cinéma anglais, grâce aux tout jeunes et aux immigrants ? Défaite surtout des autres sélections nationales plutôt que de leur cinéma. Si brillant que soit *The Knack,* inférieur à *A Hard Day's Night* (il est réconfortant de constater qu'abandonnant les préjugés, le jury a préféré le cinquième beatle qu'est Lester au *peintre* de *La Condition humaine*), ce n'est pas l'une des œuvres majeures de l'année. Lot officiel très moyen, lauréats des critiques (Groulx, Skolimowski, Arthuys) déjà beaucoup plus intéressants : les novices battent nettement les gens en titre. Assez incroyable demeure la non-sélection officielle de ces premiers films, représentant des petites nations absentes (Canada, Israël) ou tout comme (Pologne) au grand concours. Idem chez les laissés pour compte, Compton (Grèce), Ricardo (Brésil), deux pays bien mal représentés, Golestan (Iran), pour nous limiter aux exemples que nous connaissons... — L.M.





RICHARD LESTER : THE KNACK...

THE KNACK... AND HOW TO GET IT, DE RICHARD LESTER, GRANDE-BRETAGNE

Il y a un *ton* Lester, que nous révéla *A Hard Day's Night,* et qui s'épanouit ici plus librement encore, en un mélange parfaitement contrôlé d'élégie et d'euphorie, de folie douce et d'accès de fureur. La léthargie traditionnelle de la comédie anglaise classique est mise à rude épreuve par une vitalité pour une fois sans apprêts, une conviction réelle emportant les interprètes au gré d'une fantaisie sans cesse renouvelée et bousculant les situations au mépris des règles du récit. Lester s'amuse, improvise, musarde, complice et confident de ses héros lunatiques et lunaires : point de critique, ici, mais comme avec les Beatles un accord et une entente qui garantissent la bonne conduite des péripéties et favorisent la nonchalente définition des personnages. L'espace théâtral originel est dispersé en une infinité de petites cellules s'organisant tout naturellement autour d'un gag, d'une mimique, d'une intonation : l'équilibre du spectacle s'établit dans sa durée, et la gravité pudique du sujet légitime ruptures de ton et cabrioles (« Nous sommes tous », dit l'un des héros, « des ratés sexuels »). Point de psychologie, toutefois, mais une attention discrète et efficace portée à la mobilité des comportements, à la fugacité des actions imprévues, parfois improbables. Comme chez les primitifs, la mise en scène retrouve sa fonction de *jeu,* son apparence de fête. Il reste au spectateur d'entrer dans cette fête et de participer à ce jeu, faute de quoi il ne discernera qu'agitation sans importance. Mais Lester a prévu l'objection : tout au long du film, quelques rabat-joie se livrent à la critique incongrue des actes de nos godelureaux. Leur ironie ne porte pas, car ce sont des jaloux. — J.-A. F.

THE COLLECTOR (L'OBSEDE), DE WILLIAM WYLER, ETATS-UNIS

Un psychopathe kidnappe une jeune fille afin qu'elle ait le temps de devenir amoureuse de lui... Ce kidnapping a le très grand avantage d'éliminer les comparses : les films à deux personnages obtiennent plus facilement la participation du spectateur, qui ne se perd pas dans les méandres de rigueur dans la quasi-totalité des films. Il est dommage que les caractéristiques sociales des personnages — bien précises dans le roman, nous dit Wyler — ne puissent qu'être devinées. Hitchcock, lui, savait replacer discrètement les indications sur le passé et sur le contexte dans l'anecdote présente. Le mystère des motivations, jamais dissipé par le cours du film, retranche beaucoup à cette bande, construite, non sur l'action, mais sur les rapports des personnages. La fameuse glaciation wylerienne est certes moins déplacée ici que dans ses autres films, le héros étant... frigide. Mais que ces rapports sont ampoulés, théâtraux ! Chaque séquence correspond à chaque situation dramatique possible, dûment inventoriée et exploitée. Pas de surprise possible : à chaque rebondissement, nous

savons que Wyler va broder dessus pendant cinq minutes, et qu'il ne passera à autre chose qu'après épuisement. Il n'y aura jamais la moindre accélération. Bref, c'est du travail de fonctionnaire. Une discussion littéraire et picturale, où les auteurs semblent prendre le parti très *conservateur* de leur malade, constitue le seul élément neuf du film. L'idée était excellente de faire progresser l'action grâce à ce qui apparaît de prime abord comme une parenthèse, une action parallèle, mais l'argumentation et surtout le ton restent très primaires. Par ailleurs, *The Collector* est un film habile. Mais l'habileté est une vertu bien désuète — si elle en est encore une — comparativement à l'évolution du cinéma. — L.M.


The Collector : Samantha Eggar

IN HARM'S WAY (PREMIERE VICTOIRE), DE OTTO PREMINGER, ETATS-UNIS

En gala d'ouverture, hors compétition, la dernière production de Otto Preminger propose en 167 minutes de Panavision 70 mm noir et blanc une fresque journalistique ou « tranche de vie » historico-sentimentale comme le réalisateur d'*Exodus* les affectionne depuis quelques années, greffant spectacle et suspense sur une réalité vécue, entremêlant grande et petite chronique d'événements dûment enregistrés, notoires, ou extrêmement plausibles, liés à l'actualité du moment. Il est question aujourd'hui des premiers mois de la guerre imposée dans le Pacifique à l'aéro-navale américaine par l'agresseur japonais. A la base du scénario de Wendell Mayes, un roman à succès de James Bassett. Une distribution fracassante. Des moyens énormes. Une merveilleuse recette... En fin de compte, une bande détestable, où la fausse audace d'*Advise and Consent* et la duplicité du *Cardinal* se conjuguent pour, scène par scène, regard par regard, réplique par réplique, distiller une matière cinématographique des plus contestables. Il semble que tout soit bon pour accrocher et raccrocher, livrer à l'amateur de clinquant la denrée convenue ; comme si l'archi-conventionnel entremêlement des péripéties individuelles, familiales, politiques et guerrières ne suffisait pas (académisme qu'à la rigueur un traitement passionné pourrait dissoudre et recomposer sur le mode grandiose, à la charge de quelque DeMille, Kazan ou Dovjenko), un dosage minutieux, sinistre, fait osciller la mise en scène de l'effet tapageur au clin d'œil prudent, et se compenser deux à deux des séries d'épisodes positifs, puis négatifs, ou réciproquement, aux fins de bien marquer l'évolution édifiante de personnages prédéterminés selon une affectation simpliste des valeurs : gentils Blancs et vilains Jaunes, de toute façon (une musique spécifique accompagne l'évolution de tout croiseur nippon, semblable, l'humour en moins, à celle des *Barbouzes* soulignant l'apparition du faciès asiatique), et à l'intérieur du monde yankee, ceux qui ne flanchent jamais, les faillibles capables de rachat et les affreux irrécupérables, représentés, comble de roublardise, par un politicien, ce qui nous vaut quelques-uns des affrontements les plus puérils du genre (la scène de la gifle, celle de la conférence de presse). On en vient à regretter *Le Train, Fail Safe* ou *From Here to Eternity*. Devant un tel étalage de conformisme précautionneux, on se demande si c'est bien le même homme qui tourna autrefois *Laura, Whirlpool* et *Angel Face*, de quel « auteur » relevait leur ambiguïté précieuse, leur cruauté retenue, la lucidité tour à tour froide et chaleureuse qui les animait. Que reste-t-il aujourd'hui de tout cela ? L'écume d'un spectacle grandiloquent, quelques étincelles que la prétention — non tenue — de rejoindre la fameuse épaisseur romanesque a tôt fait d'éteindre. Etait-il fatal que le parti pris d'adapter des best-sellers de plus en plus médiocres entraînât un abaissement aussi sensible du niveau de la visée ? Peut-être conviendrait-il d'inverser les termes de la question. — C.O.

ALSKANDE PAR (LES AMOUREUX), DE MAI ZETTERLING, SUEDE

L'une des deux seules œuvres marquantes de la Sélection officielle avec *Tarahumara* de Luis Alcoriza, le premier long métrage de Mai Zetterling étonne par sa sûreté, sa décision, sa lucidité allègre, et sa franchise qui fixe sur l'écran trois ou quatre « instants » délicats jusqu'alors bannis du film commercial. C'est une œuvre touffue, mais rien moins que confuse, prodigue sans dilapidation, élégante sans maniérisme. Le premier metteur en scène féminin du cinéma suédois s'exprime dans un registre à mi-chemin de l'austérité superbement grinçante de Bergman et du baroquisme mélodramatique de Sjöberg. L'entreprise était hardie, tant dans sa conception que dans sa réalisation pratique (un des plus gros budgets jamais dépensés en Suède). Il faut reconnaître qu'elle repose sur des interprètes à toute épreuve et souligner à ce propos l'extraordinaire plasticité de ces actrices qui, d'un rôle à l'autre, s'offrent au regard sous un aspect profondément nouveau : Gunnel Lindblom, de « types » déjà si opposés dans *Le Silence* et *Les Communiants*, ici toute d'animalité et de colère retenue. Et Gio Petré, que nous avons vue brune prostituée à bout de nerfs et d'espoir dans *Les Chattes* de Henning Carlsen, dans *Les Amoureux* blonde fille pudique et gracieuse, romantique.

« Film sur les femmes, traitant de leur attitude à l'égard des problèmes fondamentaux de la vie : naissance et mariage, relations sexuelles, sentiments, indépendance, différences entre leur façon de voir et celle des hommes », *Les Amoureux* (exactement : *Couples amoureux*) n'est pas une œuvre de démonstration ou de revendication, mais de constat, axée sur cinq thèmes que l'auteur définit elle-même ainsi : dépendance encore quasi absolue de l'homme — dépendance plus grande que pour l'homme du milieu social — comportement fondé sur une logique instinctive gravitant autour d'une fonction première : l'enfantement — solitude naturelle que seule peut rompre la maternité — « invivabilité » d'un monde de femmes privé d'hommes. Ces lignes de force du conditionnement féminin sont comme autant de cercles qu'une construction habile a cherché à capter, à relier, à stabiliser autour d'un « centre de recoupement » qui est la clinique d'accouchement. C'est là le choix fondamental de l'adaptatrice. En effet, des sept volumes


Alskände Par : Ake Grönberg

des « Demoiselles von Pahlen », d'Agnès von Krusenstjerna, monumentale saga des mœurs de la bourgeoisie suédoise au début du siècle, un seul a la clinique pour théâtre d'action privilégié. Bien d'autres localisations auraient donc pu assurer au film son principe de rotation. Mai Zetterling a préféré le faire graviter en une série de flash-back autour de l'hôpital où trois des héroïnes se retrouvent simultanément et comme par hasard pensionnaires. Tout le mouvement du récit se ramène de ce fait à une oscillation entre ce lieu d'accomplissement et de dénouement, et les lieux antérieurs où enfances, adolescences et âges mûrs se sont déroulés, intrigues, accouplements et amitiés particulières constitués et défaits, les réminiscences de chacune des trois femmes en proie à l'attente renvoyant de l'un à l'autre en un va-et-vient incessant. Mais cette alternance subtilement réglée n'est pas simplement répétitive, elle tend scéniquement et dramatiquement vers une simplification et un regroupement second, et les trouve dans cette localisation unique du souvenir qu'est le château : là, enfin, règne ce temps privilégié de toute narration nordique, cette durée plane des nuits de la Saint-Jean où tabous et respects s'abolissent, se résolvent en une liberté absolue de quelques heures presque aussi claires que le jour. Ainsi, à travers maints détours et errements pendulaires, le dessin du film s'est précisé et parfait : à partir du centre spatial, la recherche et la découverte d'un centre temporel qui rende compte de la totalité des intrigues et de leurs déplacements.

Le château et son parc, carrefour d'évolutions, est à l'image du film, carrefour des schèmes et des rêves du cinéma suédois — film fugué aux fréquentes réexpositions en mineur, aux contre-sujets véhéments, marqué de ces audaces rythmiques que seul un tempérament féminin peut se permettre. *Les Amoureux* est un film grave, au chatoiement charmeur et médité, un film réfléchi, drôle, désespérément optimiste. — C.O.

COMPARTIMENT TUEURS, DE COSTA GAVRAS, FRANCE

Ex-élève de l'I.D.H.E.C. et respectueux des vieilles traditions techniques, le débutant Costa Gavras (1932) a recherché ce compromis que l'ensemble du bon cinéma français tend aujourd'hui à refuser. C'est un cocktail à multiples composantes, préparé avec une minutie, une conviction que l'on pourrait presque confondre avec la qualité : poursuites de montage, effets d'angles (parfois réussis) et de mouvements (pas mal), pittoresque des caractères et de l'ambiance (c'est la part la plus faible), intimisme. C'est lui qui (Signoret-Trintignant) constitue la part la plus ambitieuse et la meilleure du film.

C'est une réussite mineure et partielle dans un genre où tout le monde, de Melville à Sautet, a échoué, et que cet état de fait rehausse. Mais l'entreprise n'en reste pas moins vaine. — L.M.

KWAIDAN, DE KOBAYASHI MASAKI, JAPON

Kwaidan, type même de la bête à concours, monument du pompiérisme nippon, paraît avoir été ciselé tout exprès pour recevoir l'hommage d'un jury de festival : Kobayashi propose ici une vision académique du fantastique, résumant et sublimant l'esthétique du Châtelet et celle du Musée Grévin en trois épisodes distincts (quatre à l'origine), au bonheur littéraire inégal, adaptés des contes de Lafcadio Hearn, plus propices semble-t-il, dans l'esprit du réalisateur, à séduire le spectateur occidental, que les originaux d'Akinari ou de Saikaku.

Le premier récit reprend et caricature un passage d'*Ugetsu Monogatari*, et tout à l'opposé des modulations allusives de Mizoguchi, Kobayashi contraint les formes à une signification unilatérale : retrouvant son épouse après des années d'infidélité, le samouraï ne se rend compte qu'au matin que la demeure est délabrée, et qu'il a fait l'amour avec un squelette. L'efficacité recherchée se dissout dans le glacis de ces images que l'on assure savantes, de ces couleurs « artistes », de ces cadrages penchés. La poésie ou l'émotion, il va sans dire, n'ont rien à voir avec ces jeux laborieux de miniaturiste, avec cette imagination appliquée d'illustrateur inconscient de commettre un pléonasme.

La seconde histoire est fort belle : un bonze aveugle, grand expert de binwa, est conduit chaque nuit, sans le savoir, dans un cimetière où il chante, devant quelques seigneurs défunts et solennels, l'antique bataille navale où le clan de ces derniers trouva la mort. Pour conjurer ces maléfices, les prêtres couvrent le bonze maudit d'inscriptions pieuses, de pied en cap, en oubliant toutefois et fatidiquement les oreilles. A l'heure où, rituellement, le fantôme revient quérir le bonze, il ne pourra que s'emparer de ses oreilles, ce qu'il fait, et sanguinairement. Aveugle et mutilé, mais toujours artiste, le bonze continue à charmer par son binwa élégiaque les seigneurs passant à proximité du temple. Les implications multiples de cette fable splendide sont bridées par un style à la dignité apprêtée, par une « noblesse » formelle si soucieuse de s'affirmer qu'elle réduit le propos au simple prétexte d'une démonstration constamment surveillée — et parfaitement vaine.

Le troisième conte relate, sans conclure, les dangers auxquels s'expose le téméraire qui, par bravade, a avalé une âme qui le narguait du fond d'un bol. Il fallait des demi-teintes, et toutes les ressources mallarméennes de la suggestion : au lieu de quoi Kobayashi assène une succession étouffante de plans massifs, soigneusement équarris, d'une certitude telle qu'elle écrase l'ambiguïté et réduit le charme littéraire du sujet. — J.-A. F.

THE IPCRESS FILE (IPCRESS, DANGER IMMEDIAT), DE SIDNEY J. FURIE, GRANDE-BRETAGNE

Produit par le producteur de la série Bond, c'est la parodie d'une série ellemême parodique en même temps que du policier courant. Mais il ne s'agit pas là d'une mise en boîte facile. Rien dans le scénario, ni dans le dialogue, ni dans le décor, ni même dans le jeu des acteurs — tout juste le choix du principal interprète favorise-t-il les intentions — ne laisse supposer qu'il s'agit d'un canular. C'est pourtant sur ces points que se fonde essentiellement la parodie des autres films. Ici, seule compte la technique. Sidney (1933) Furie (7 films déjà, dont le curieux *During One Night*) a



The Ipcress File : Michael Caine

choisi pour *chaque* plan l'angle qui convenait *le moins*, et le complète d'une musique non moins déplacée.

Il était difficile de tenir deux heures durant cet excellent parti pris, et l'on ressent une petite lassitude devant pareille répétition. Mais la nouveauté de l'idée, sans précédent je crois, s'accompagne d'heureuses réussites et Furie finit par enlever le morceau. De plus, cette recherche du ridicule devient elle-même un élément positif sur le plan esthétique : nous avons là une photo très travaillée — sur couleur volontairement plus anglaise que nature — qui évoque, par ses découvertes, les essais d'Avedon, et qui, parodie transcendée, finit par se suffire à ellemême. — L.M.

TOKYO OLYMPIADES, DE ICHIKAWA KON, JAPON

Après une introduction bien longue consacrée à l'historique des Jeux et à l'acheminement pédestro-aéro-naval du flambeau sacré, il apparaît clairement, dès les premières images, qu'Ichikawa a voulu faire œuvre novatrice, refusant de restituer les épreuves dans leur déroulement traditionnel, s'attachant au contraire à privilégier par un traitement spécifique les phases essentielles de chacune des disciplines, puis, à l'intérieur même de ces phases, les instants les plus révélateurs de la formidable dépense d'énergie musculaire et nerveuse que requiert leur pratique, du haut degré de concentration et de violence que peuvent atteindre certaines d'entre elles, et aussi du drame tantôt bref, tantôt incalculablement prolongé, que vit le champion terrorisé, abandonné seul dans l'arène au moment précis où — ce n'est pas trop dire, pour

une fois — le monde entier a les yeux fixés sur lui. Il n'y a évidemment rien à objecter à un tel parti pris : si l'amateur regrette l'absence de nombre de courses et de lancers qu'il escomptait revoir sur l'écran large après les avoir contemplés l'an dernier à l'heure même sur le petit, il réfléchit que le point de vue d'un auteur fameux pour ses bizarres obnubilations risque à tout le moins de se révéler passionnant. Or, l'aboutissement de cet effort convainc de manière très inégale : disons que dans la perspective qui vient d'être précisée, deux fois sur trois le réalisateur gagne et la troisième irrite sans persuader. Il y a certes d'excellents épisodes : la finale de volley-ball féminin entre équipes nippone et soviétique, où l'acharnement de ces demoiselles imprime au match un rythme de fusillade, le probable renforcement de la bande sonore comptant pour beaucoup dans cette impression, mais ce renforcement est dans le sens de la lutte : brutalité contre grâce. Dans le dix mille mètres, le surgissement d'un athlète « coiffant » ses rivaux au sprint donne une idée saisissante du démarrage, que le commentaire incantatoire du speaker japonais magnifie et transpose. Quant au marathon final, outre qu'il présente l'intérêt marginal de constituer un petit documentaire inattendu sur l'immense métropole et sa foule, il transmet avec force le caractère inhumain de cette course en des images tour à tour hallucinées, burlesques et dérisoires. Que dire en revanche d'un saut en longueur filmé de face, à ras de terre et au téléobjectif, sinon qu'il n'évoque rien de l'élan ni de la détente : des taches bariolées se jouent à distance en une composition sans signification autre que décorative. Par ailleurs, l'insistance sur tel rictus ou rite du geste préparatoire confine parfois à la caricature, d'où une certaine délectation sadique n'est peut-être pas exclue ; parallèlement, il arrive qu'une trop grande fragmentation du mouvement laisse une impression d'absurdité totale, voire d'automatisme démentiel, mais cette dernière ne recoupe-t-elle pas les préoccupations de l'auteur des *Feux dans la plaine ?* De façon plus générale, l'utilisation de la couleur n'est guère justifiée : la multiplication des surfaces floues et délavées contrarie la représentation des lignes et de leur déplacement (la course d'automobiles, hélas absente des Olympiades, est décidément le seul domaine sportif où la couleur trouve son plein emploi). Tel quel cependant, avec toutes ses imperfections, le film d'Ichikawa a le mérite de proposer une vision étrange du stade, où cruauté et douceur se mêlent pour le meilleur et pour le pire — crises de larmes, évanouissements, pleurs de joie et de détresse — et que 1 031 caméras (le nombre croît avec chaque nouveau dépliant, le chiffre ici indiqué est le dernier en date) au service de 164 caméramen et de 28 directeurs ont composée pour rayer des consciences une idée trop mièvre de la compétition pacifique : que le sport ne fût pas un divertissement, on le savait déjà ; qu'il atteigne parfois dans son exercice, à l'horreur sublime de toute idée fixe, c'est ce que *Tokyo Olympiades* nous enseigne sans ménagement. — C.O.

TARAHUMARA (TOUJOURS PLUS LOIN), DE LUIS ALCORIZA, MEXIQUE

Le cinquième film de Luis Alcoriza, scénariste favori de Buñuel, ne peut guère être critiqué, et la critique lui a d'ailleurs donné son prix. Il décrit la vie des Indios de la lointaine Sierra Tarahumara, les efforts de quelques rares Blancs pour les protéger des visées des gros propriétaires, avec une sobriété irréprochable et une objectivité que seuls des spécialistes pourraient oser contredire.

Il n'empêche que l'audience bâilla ferme : 2 h 10' — il y avait à Cannes dix films tout neufs présentés avec un montage d'essai assez lâche —, reconstitution à l'époque du C.V., intégration des problèmes épars dans une histoire, suivant l'ancienne mode, alors que l'évolution tend vers la concentration et l'exhaustivité cursive (Groulx, Bertolucci, Rivette), superficialité de l'exposé, alors que le document pur eût permis l'approfondissement. On retombe toujours tôt ou tard dans le didactisme, mieux eut valu l'affronter de face. — L.M.

ONIBABA, DE SHINDO KANETO, JAPON

Shindo Kaneto a « un style ». Ce style lui valut même, on le sait, le Grand Prix du Festival de Moscou, pour *L'Ile nue* : une plastique guindée y servait de caution à un humanitarisme apparemment convaincu, tout était donc pour le mieux. Depuis *L'Ile nue*, la mode a changé (cf., dans notre précédent numéro, bilan économique du cinéma japonais). Or Shindo Kaneto suit la mode, il aime ce qui se porte, il fait ce qui se fait. Veut-on de l'érotisme ? Il fera de l'érotisme, mais sans pour autant renoncer à son style, car il est un artiste. *Onibaba* se présente donc comme une manière de catalogue, consciencieusement établi, des différentes émotions sexuelles demandées par le public nippon et, selon la libéralité des diverses censures étrangères, international : une illustration sérieuse, comme on imagine, du manuel du parfait petit sadomasochiste. Shindo y croit-il ? On serait tenté de répondre : oui, puisque ça marche, et que tout lui est prétexte à ces grandes compositions glacées qu'il affectionne. Mais à quoi faut-il croire, au juste ? Serait-ce à ces pantins arbitraires à la lubricité appliquée ? Ou à ce fantastique laborieux qui, à l'issue de la fable, semble avoir pour mission de l'ouvrir à de plus nobles interprétations ? Cela dit, le conte est tout à fait charmant jusque dans sa très prévisible horreur, et méritait mieux, sans doute, que la soigneuse et barbare calligraphie de son illustrateur. — J.-A. F.

IT HAPPENED HERE, DE KEVIN BROWNLOW ET ANDREW MOLLO, GRANDE-BRETAGNE

C'est un film-piège, insinuant, insidieux. Il se donne au début pour le développement d'un pur schéma, d'une pure vue de l'esprit : supposons que le débarquement allemand sur les côtes anglaises ait réussi. Que se serait-il passé ? Dans un premier temps, très bref, la narration n'expose que des faits généraux (une ère de paix s'est instaurée sous administration germano-britannique ; plus tard, l'opposition armée se réorganise et les civils font les frais des accrochages entre résistants et forces d'occupation), puis elle accommode sur l'itinéraire d'une jeune femme, Pauline, infirmière de son métier, et que l'évacuation de son village devenu zone de combat conduit à Londres, où population, armée allemande et fonctionnaires des deux bords se sont facilement habitués, là comme ailleurs, au côtoiement d'une collaboration consentie et efficace. Tout au long de cette partie centrale, la coexistence quotidienne est envisagée en relation de plus en plus étroite avec l'évolution de Pauline, qu'un ensemble de circonstances tant institutionnelles (les infirmières doivent faire partie de l'organisation para-fasciste « Action immédiate ») qu'émotionnelles (le massacre des gens du village, dont elle rend les partisans responsables), amène à se laisser gagner lentement par l'envahissement totalitaire — doctrines et actes où les deux conditionnements précités la plongent, balayant les réactions passagères héritées de l'éducation libérale ou issues de spéculations raisonnables sur le devenir du conflit. Au terme de cet engagement sans retour, Pauline se trouve officier dans un établissement sanitaire spécial, où des doses mortelles sont administrées aux malades déportés de l'Est. Prise d'un sursaut de révolte, elle est arrêtée. Plus tard, prisonnière des alliés, elle retrouve chez ces derniers le même monde obsessionnel : unité de pensée, endoctrinement, massacres de prisonniers, siège et reddition de l'esprit.

Cette fin reste passablement ambiguë. Certains, un peu vite sans doute, la condamnent avec indignation : comment ne pas accorder, sous l'entière responsabilité des auteurs, valeur exemplaire au destin d'un personnage suivi pas à pas d'un bout à l'autre de l'action ? Mais cette évidence doit être corrigée par la considération que ce destin est solitaire : le virus de la « pensée criminelle » est inoculé sans qu'aucun antidote ne vienne le combattre, sous forme, par exemple, d'une réelle contestation amicale. Ce n'est pas l'exemple de ses parents « résistants » qui peut contrebalancer la formidable aimantation nazie, et il ressort de plusieurs données que Pauline est, plus qu'une autre peut-être, intimement prédisposée à la subir. L'intérêt de l'œuvre, jusque-là construite sur une analyse à parts égales du personnage et de son milieu, se limiterait-il alors, dans ces scènes finales, à l'étude d'un cas pathologique ? Il n'en resterait pas moins que ces ultimes images plongent le spectateur dans un malaise profond, mal défini.

C'est que ce trouble, et l'obnubilation généralisatrice de l'héroïne, sont remarquablement organisés. *It Happened Here*, une des bonnes surprises réservée par la Semaine de la Critique, est incontestablement un film réussi, marqué par une

sûreté technique et un sens du récit peu communs. Pour atteindre leur but, les auteurs ont procédé à de minutieuses injections, dans la fiction, de « réalités » empruntées soit au monde vécu du fétichisme national-socialiste, soit à celui, vivant, du fascisme anglais contemporain. Kevin Brownlow, âgé de 26 ans, est célèbre pour sa prodigieuse érudition cinématographique. Andrew Mollo, « conseiller militaire », possède une connaissance approfondie de l'histoire, du statut et de l'esprit de la Wehrmacht, fruit d'incessantes recherches effectuées tant en Allemagne que dans tous les pays où les armées de l'Axe ont laissé des traces orales ou écrites. De cette abondante documentation, on retrouve dans le film quantité d'éléments incorporés aux scènes où soldats allemands et supplétifs anglais œuvrent côte à côte dans les bureaux et les lieux publics : uniformes des diverses armes, détails du comportement et de la discipline, relations entre les services, véhicules, objets usuels et jusqu'au papier à lettre en usage à l'époque. Par ailleurs, certains des membres de l'organisation « Action immédiate » jouant dans le film sont réellement affiliés au mouvement nazi anglais actuel. C'est ainsi que dans les discussions entre doctrinaires de cette organisation et stagiaires nouvellement inscrits — telle l'infirmière Pauline — questions et réponses ont été improvisées directement par des gens entraînés à cette épreuve. Les commentaires sont lus par d'anciens speakers de la B.B.C. des années du Blitz. Quant au discours politique diffusé au mess, il a été enregistré en 1936 par Sir Oswald Mosley lui-même. De plus, plusieurs anciens S.S. allemands, membres de la Légion lettonienne, ont pris part au tournage. Cette reconstitution exacte de l'ambiance nazie de tous les jours confère à *It Happened Here* une réalité hallucinante, et on se surprend plus d'une fois avec stupeur, tandis que se déroulent les séquences londoniennes, à se demander si tout cela n'a pas effectivement eu lieu.

Pour ce seul mixage de fiction et d'actualité fausse, mais terriblement vraisemblable, tentative unique en son genre, le film de Brownlow et Mollo vaut d'être vu. Son autre aspect, la démarche de Pauline, liée à la contagion de la violence et à la progression de la gangrène totalitaire jusque dans les rangs des libérateurs, ne sera pas sans irriter ni provoquer de violentes controverses. Mais l'appel à la contestation est un des atouts majeurs du cinéma, trop négligé, et *It Happened Here* en joue avec décision et succès. — C.O.

EL JUEGO DE LA OCA (LE JEU DE L'OIE), DE MANUEL SUMMERS, ESPAGNE

Ce triangle a généralement déçu par la seule faute des *images mentales* en accéléré qui constituent aujourd'hui un procédé facile justement condamné, mais auquel il ne faut pas réduire le film. L'émotion, la sensibilité, la grâce de la maîtresse, la lenteur même avec laquelle l'action nous est montrée — contredisant les procédés — n'ont rien d'artificiel. Seule une certaine préciosité, ou bien une volonté de se distinguer de façon *évidente* du commun des cinéastes, perche tendue à la critique, peut justifier ces boursouflures. Nous sommes en Espagne, et le film, déjà très audacieux pour son pays, ne peut que finir en queue de poisson. Après *Del rosa al amarillo* et *La Niña de luto,* régression de Summers.
L.M.

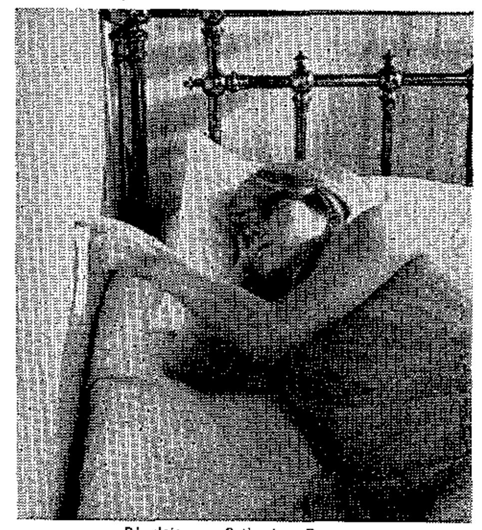
HOR BALEVANA (UN TROU DANS LA LUNE), DE URI ZOHAR, ISRAEL

Suite de variations farfelues sur le thème de l'idéal et du terre-à-terre, de la rêvasserie et du sursaut, de l'aventure romantique et de l'implantation mercantile, *Un trou dans la lune* emporte sans réticence au début, moins d'ailleurs par son invention burlesque que par la présence de l'auteur, grand comique en son pays, puis se perd dans une gratuité au cube traversée d'éclairs de loufoquerie qui sont comme la menue monnaie d'un tragique inaccessible. Deux immigrants venus l'un d'Europe centrale, l'autre d'Afrique du Nord, s'imaginent faire fortune en plantant boutique en plein désert au bord d'une grande route. Mais personne ne circule jamais sur cette voie rectiligne que les créatures issues des mirages que les sables et les rochers d'alentour dispensent à profusion de tous les points cardinaux. Ces derniers sont heureusement ceux du septième art. Aussi les obsessions des deux compères se fixent-elles moins sur des personnages réels que sur les caractères mythiques avec lesquels les cameramen ont instauré ces genres célèbres où chacun reconnaît ses rêves sublimés. Du policier au western, du drame sentimental à l'interview-vérité, au cours d'un vaste va-et-vient historique, les deux bonshommes trépassent et ressuscitent, bondissant de colline en rivage, de quiproquo hilarant en gag sinistre, à l'intérieur d'un univers « compact » où Scarface à tout bout de champ croise King-Kong et Jesse James. C'est de l'animation forcenée, frénétique, hélas pas trop délirante, en référence lointaine à W.C. Fields et Jerry Lewis, mais l'humour juif a ses mystères, et Amos Kenan comme scénariste, Uri Zohar comme metteur en scène et principal interprète, le manient avec une astuce fidèle à la gravité foncière du propos. — C. O.

REPULSION, DE ROMAN POLANSKI, GRANDE-BRETAGNE

Une jeune Française vit à Londres avec sa sœur aînée, et elle exerce la profession de manucure. Le contact physique des hommes lui répugne. Au cours d'un week-end, où elle demeure seule dans l'appartement, elle tue successivement, et dans des conditions atroces, son prétendant et son propriétaire, qui avaient tenté d'abuser d'elle...

Ce résumé-Semaine-de-Paris tendrait à faire croire que Polanski s'est borné à la simple illustration d'un cas pathologique, enrichi de quelques prolongements grand-guignolesques. Mais la pathologie ne sert ici, comme dans *Lilith,* ou dans *Psychose,* auxquels on pense, qu'à légitimer la composition d'un objet poétique, objet de terreurs et de délices, où la vérité psychologique compte moins que la faculté de rendre présents et tangibles des signes imaginaires et réels, des sensations inavouées, des émotions enfouies.



Répulsion : Catherine Deneuve

Description clinique d'une dégradation de solitaire, *Repulsion* est un film de phantasmes qui s'attache à la représentation réaliste d'une panique mentale : un rable de lapin pourrit lentement dans une assiette, les murs soudain craquent, se fissurent, l'armoire tremble, le décor quotidien de la chambre cède la place à la levée progressive et irrémédiable de phénomènes étranges que Catherine Deneuve, sublime et égarée, accueille et provoque, franchissant un à un les degrés noirs des merveilles interdites. Les objets s'organisent en maléfices : un chandelier, un rasoir, armes des crimes, mais de quels crimes s'agit-il ? Le portrait de l'enfant découvert au dernier plan ne livre pas la clé du mystère, mais le prolonge dans une lumière incertaine, fantômatique et inoubliable. — J.-A. F.

LA BUGIARDA, DE LUIGI COMENCINI, ITALIE

Triangle uniment accepté. Brillant dans l'exposé de la situation et des sentiments, ce film de Comencini et surtout de la Spaak déçoit par sa fin : la précision de la description exigeait que l'on dépasse la partie de belote de *Viridiana,* en-deçà de laquelle on reste très nettement, et qu'on finisse sur un lit géant : le sujet ne pouvait donc être traité en Italie. Audace dégringolante d'une kastéine en conserve pour large exportation. — L.M.

FIFI LA PLUME, DE ALBERT LAMORISSE, FRANCE

Lamorisse est le seul réalisateur français à n'avoir point bénéficié encore d'un revirement dialectique de la critique, qui se fit un devoir d'écourter bruyamment la projection.

Lamorisse dit avoir fait *Fifi* pour rompre nettement avec son œuvre précédente, car il n'aime pas se répéter : ce qui vole ici, ce n'est pas un ballon, mais un homme. Rien à voir avec les êtres surnaturels de *Crin Blanc :* là, c'était dans l'eau, ici, c'est dans l'air.

L'art de Lamorisse est en équilibre sur la corde raide entre le réalisme et l'irréa-

lisme ; il ne doit jamais se définir, ni opter, comme celui de l'autre cinéaste angélique, Minnelli. Position illogique, et qui ne peut prendre force que de l'affirmation de son illogisme, de sa gratuité, de sa vanité, de son pessimisme donc, ou de la poésie qui justifierait tout.

Mais ici, aucun pessimisme, la béatitude du cinéaste en titre, aucune poésie : un *sujet*, des objets poétiques certes, mais tout reste du domaine des données, bien difficiles à reproduire pratiquement, faute d'éléments contraires qui suscitent l'inspiration : on tourne en rond. Pire, on perçoit, l'intrigue aidant, les ficelles qui régissent les genres courants : un comptable du poème. — L.M.

JAVORONOK (T. 34), DE NIKITA KOURIKHINE ET LEONIDE MANAKER, UNION SOVIETIQUE

Un tankiste russe prisonnier des Allemands est affecté à un atelier de réparations. A la faveur d'essais en rase campagne, il réussit à fausser compagnie à ses geôliers. Il accomplit alors, avec trois camarades, dont un déporté français, un parcours aberrant en plein cœur de l'Allemagne encore triomphante, semant temporairement déroute et terreur chez les citadins mystifiés, après quoi les quatre hommes, comme il est logique, succombent l'un après l'autre glorieusement. Mais l'engin invincible poursuit seul sur sa lancée, préfigurant ainsi la victoire finale.

Des deux éléments dont le scénario de Mikhaïl Doudine et Serguei Orlov ne s'embarrasse guère — la plausibilité et la subtilité — le second seul prête réellement à objection. Qu'à l'arrière, il soit difficile de réagir immédiatement avec efficacité à un événement aussi imprévu, voilà qui est à la rigueur admissible, et bien des dégâts peuvent être commis, bien des paniques révélatrices se déclarer



Javoronok

parmi les populations assoupies avant qu'il soit mis fin à la perturbation. Et de toute façon, c'est d'un itinéraire symbolique qu'il s'agit, flamboyant, quasiment spirituel, amorcé au plus profond du marasme. Pour ce qui est de la subtilité, il n'en va pas du tout de même et le manichéisme poussé à un tel degré de caricature se retourne vite contre ses promoteurs : car enfin, si les Allemands se conduisaient à cette époque-là d'une façon aussi uniment maniaque et mégalomane, par quel miracle étaient-ils arrivés jusqu'aux portes de Moscou ? On pouvait quand même imaginer que cette folle équipée tankiste prendrait au dépourvu un peuple un peu moins niais.

Cela posé, cette précaution élémentaire n'aurait pas constitué une garantie de succès. La mise en scène des deux nouveaux réalisateurs mobilise un tel arsenal de procédés de « langage » métaphorique qu'aucun scénario n'aurait résisté à un traitement aussi désuet. Tous les chapitres de la grammaire poudovkinienne sont consciencieusement révisés et récités par deux bons élèves qui ne s'illustrent pas plus dans la simplicité et la retenue que dans l'invention formelle. Un seul effet porte, par quelque grâce mystérieuse favorisé, prime à l'outrance ou à la persévérance : la traversée d'une colline en fleurs par ce char russe que toutes les femmes russes y travaillant prennent pour l'avant-garde des libérateurs, atteint à une exaltation lyrique comparable à celle du meilleur Dovjenko : dilatation du temps, ferveur des expressions, superposition de tous les sens propres et figurés du mot « rectitude », car jamais ligne droite fut plus affaire d'idéal. Hormis cet admirable passage, la réalisation sombre dans l'abîme ouvert entre les bonnes intentions et les formules archaïques. Quelques détails intéressants, ici et là : les enchaînements du début, ou cette audacieuse allusion à la « décevante » parade de Molotov aux côtés de Ribbentrop en 1939. C'est peu pour sauver *T 34* de la médiocrité. — C.O.

LE MYSTERE KOUMIKO, DE CHRIS MARKER, FRANCE

Chez Marker, Chine, Sibérie, Israël, Cuba, Japon maintenant, ne sont qu'un même pays. On avait pu croire à un nouveau départ sur Israël, à une récession cubaine vers la seule objectivité. *Koumiko* (37') dément, nous fait revenir sept ans en arrière : il n'y a donc rien à dire qui n'ait été dit à l'époque. Il s'agit probablement du seul cas de l'histoire du cinéma où l'auteur se répète exactement sans perdre pour autant quoi que ce soit de sa qualité. Il est vrai que le système de Marker, système naturel, résultat de l'improvisation, non de la préméditation, s'applique uniquement à des documents et qu'il ne saurait valoir pour les êtres vivants. Déjà, *Joli Mai*, ça ne prend plus. Le plus étonnant est qu'un auteur accepte, propose même de se répéter, à quoi tous se refusent obstinément. Peut-être, négligeant le spectateur, y trouve-t-il un bonheur personnel, comme l'artisan qui fait mille fois le même panier. — L.M.

EL HARAM (LE PECHE), DE HENRI BARAKAT, REPUBLIQUE ARABE UNIE

Un village anonyme dans le delta du Nil : maisons de « toub » aux terrasses fissurées, échoppes très frustes sous leurs plaques de tôle, des bourricots à l'ombre d'un dattier poussiéreux, le ciel chauffé à blanc par l'astre invisible derrière une perpétuelle aura de brume, le vent de l'intérieur desséchant, assiégeant les douars et les cabanes dans les champs alentour. A la saison où les cultures requièrent le plus de soins, des femmes sont amenées en camion d'assez loin sur la route d'Alexandrie et besognent dans les sillons du coton, du mil et des fèves amères, telles les « mondines » en d'autres lieux abondamment irrigués. Une différence cependant : le surveillant manie volontiers la badine et le fouet, car, souligne le commentaire, l'histoire se passe en des temps révolus, bien que très récents, sous le gouvernement des rois et des pachas. Evidemment, les choses ont changé. Mais le récit s'est perpétué comme fable symbolique et édifiante de cette épouse infortunée dont le nouveau-né clandestin est découvert mort au pied d'un arbre par un vieillard indigné ; les fellahs du voisinage accourent : parlotes, hypothèses ; le « téléphone arabe » colporte des bruits fantaisistes, le régisseur du domaine alerte la justice : arrivée du magistrat, des policiers, simulacre d'enquête, classement de l'affaire. Mais les gens du village grondent : ce sont ces vilaines femmes étrangères qui... Alors, le brave régisseur mène sa petite ronde personnelle, découvre la coupable, la fait placer sous sa protection. Flash-back dans le champ mental enfiévré de la malheureuse : ses noces, les premiers temps heureux, la maladie du mari, le travail épuisant, le viol par un maître-chanteur, la grossesse honteuse, l'accouchement dissimulé, l'étouffement involontaire du bébé qui criait. Fin du flash-back. En dépit des bonnes attentions qui l'entourent à défaut de soins efficaces, la pauvre femme meurt. Les gens du village prennent alors conscience de la misère de ses camarades, solidaire de la leur, et l'arbre où a péri l'enfant devient marabout pour les femmes stériles.

Ce conte, qui aurait pu faire l'objet d'une de ces démonstrations mélodramatiques dont le cinéma égyptien a le secret, est traité dans un style simple, point trop lent, libre de tout éclat « esthétique » comme de toute gesticulation forcenée. Si la photographie n'est pas extraordinaire, loin de là, la mise en place des acteurs et de la foule villageoise est régie avec naturel et vivacité. Sans que le film fasse jamais « documentaire », la précision des gestes et des détails artisanaux, les mouvements d'accompagnement judicieux des piétons et des cavaliers le long des chemins de terre et des séguias, tel bref parcours en camion sur une route moderne, l'établissement des rapports entre gens de la ville et fellahs, hommes à vestons et hommes à djellabas, à houes et à fusils, composent une description très juste de la vie rurale musulmane, en tableaux dont la sobriété rappelle à certains moments ceux, identiquement ruraux sinon religieux, d'*Aparajito* et de *Pather Panchali*. Le spectateur que le conte n'arrive pas à passionner est sensible à cet aspect très méritoire d'une œuvre dont le titre laissait présager le pire et qui s'est révélée continûment attrayante en dépit de quelques défaillances de la luminosité.
C.O.

OBCHOD NA KORZE (LE MIROIR A ALOUETTES), DE JAN KADAR ET ELMAN KROS, TCHECOSLOVAQUIE

Sous l'occupation, un Tchèque banal a des scrupules à évincer la marchande juive dont il est le gérant aryen. Le film, trop long, se veut une chronique minutieuse et réaliste de son évolution. Malheureusement, ce réalisme sympathique reste velléitaire : il se réduit à des détails typiques d'un genre très courant au cinéma. La notation originale est strictement inconnue. Ce sont les tics, les schématisations qui restent à l'esprit : la nature du personnage principal et surtout le jeu de l'acteur évoquent Bourvil. Sans égaler Nemec et ses *Diamants* en toc, Kadar et Klos apparaît quand même comme une fausse réputation. Ses films valent par la seule force initiale du sujet choisi. C'est pourquoi *L'Accusé* avait pu faire un moment illusion. — L.M.

PIERWSY DZIEN WOLNOSCI (LE PREMIER JOUR DE LA LIBERTE), DE ALEKSANDER FORD, POLOGNE

La pièce de Leon Kruczkowski adaptée par Bohdan Czeszko, sur laquelle s'appuie le film, ménage, par une fiction de fin de guerre, une situation exemplaire, extrême, contraignant un groupe d'hommes à une série de choix où prend corps, plus tôt sans doute qu'ils ne le voulaient, l'idée qu'ils se font de la liberté nouvellement reconquise : des prisonniers polonais stationnés dans une petite ville allemande, obligés de fixer sans tarder leur attitude à l'égard des civils allemands, se divisent et s'affrontent. A cette première donne, une contre-attaque allemande imprévue en surimposera bientôt une seconde, et dans le cours de cette nouvelle bataille, chacun se retrouvera pris au piège de la logique morale qu'il avait plus ou moins consciemment essayé de mettre en pratique.

C'est le type même du « grand sujet ». « Nous désirions engager, dit le scénariste, une discussion sérieuse au sujet de problèmes sérieux ». Soit. Mais qu'advient-il du sérieux de la discussion lorsque cette dernière est exposée en termes surannés, dans un vocabulaire qui n'a plus cours sur les écrans depuis... la fin de la guerre, précisément ? Et encore... La mise en scène d'Aleksander Ford aurait-elle eu quelque chance de convaincre dans les années 30 ? Rien n'est moins sûr : l'apprêt, l'insistance, la redondance avec lesquels la « langue » morte est parlée auraient déjà plongé le spectateur dans cet ennui cérémonieux, cosmopolite, que dégage de tout temps la démonstration professorale. — C.O.

PADUREA SPINZURATILOR (LA FORET DES PENDUS), DE LIVIU CIULEI, ROUMANIE

Cas de conscience d'un Roumain de Transylvanie, évidemment incorporé dans l'armée austro-hongroise qui lutte en 1916 contre l'armée roumaine. Il déserte, est pris, pendu. C'est, sur le papier, la même chose que le pauvre film d'Aleksander Ford ou que les films guerriers russes habituels. Mais la distance (2 h 37'), l'opiniâtreté de Liviu (*Les Flots du Danube*) Ciulei à conter une histoire dont on connaît d'avance les tenants et aboutissants, son goût des demi-teintes psychologiques, sa discrétion continue attirent, suscitent l'intérêt, l'attachement qu'ils semblent vouloir refuser : en notre temps, en ce festival riche en effets tapageurs, la simplicité, l'absence de dramaturgie (cf. *La Cage de verre*) constituent, juste retour des choses, la meilleure dramaturgie. L'impressionnisme, les cadrages étroits sur les visages et les corps, les larges mouvements, intégrés dans la masse de cette fresque qui n'est pas indigne de son Prix de la mise en scène, perdent leur valeur d'effets spéciaux pour mieux renforcer, en la contre-balançant, la puissance naturelle du film. Nous sommes heureusement très loin de Ion Popesco-Gopo. — L.M.

LOS PIANOS MECANICOS (LES PIANOS MECANIQUES), DE JUAN ANTONIO BARDEM, ESPAGNE

« Dieu, que l'Espagne est belle ! Si on pouvait l'oublier une fois et pour toujours... » s'écriait Claudel. Bardem, lui, n'a rien vu à Caldeya, ni ailleurs, confondant une fois encore critique sociale et presse du cœur, efficacité et cartes postales, personnages « signifiés » et pantins insignifiants. Une couleur hideuse, que ne sauve pas même le charme d'un mauvais goût timoré, baigne la tentative de description critique (?) d'un cosmopolitisme provincial, dans une Costa Brava à la Fitzpatrick, où s'ébattent et s'égratignent quelques archétypiques représentants de la douceur de vivre et du désarroi « modernes » : portrait de l'artiste en vieux cabot, alcool, impuissance et flamenco, peinture artificielle et vaine d'un monde artificiel et vain qui est encore bien trop intelligent pour Bardem, dont l'incapacité décourage cette fois plus que jamais la reconnaissance problématique d'intentions plus ou moins louables. Cinéma de dénonciation, qui ne dénonce que lui-même, cinéma réactionnaire, officiel et guindé comme un vieux fonctionnaire franquiste, entreprise condamnée où les prétentions dramatiques virent au burlesque involontaire sans rémission possible, *Les Pianos mécaniques* est, avec *El Renidero* (Argentine) et *Predossia* (Grèce), l'un de ces fossiles gélatineux et sans âge que, sans Cannes, nous ignorerions. Mais est-ce bien le rôle d'un festival, même dévalué, que de témoigner de leur déprimante survie ? — J.-A. F.

MITT HEM AR COPACABANA (CHEZ MOI A COPACABANA), DE ARNE SUCKSDORFF, SUEDE

Le joli est ennemi du beau. Arne Sucksdorff bâtit un joli scénario, le tourne joliment, et les enfants des *favelas* de Rio, incorporés à une histoire qui, même si elle suit de près la leur propre, dose trop savamment les émotions pour vraiment émouvoir, sont de jolis bambins, touchants, amusants, débrouillards, espiègles, pleins d'humour et sans haine. Avec aisance, ils se parent de tous les tons de la palette sentimentale selon laquelle le spectateur européen les imagine depuis toujours vivre, souffrir et s'amuser, subir l'injustice et réagir avec invention et drôlerie. Ainsi, le spectacle offert lui dispense une flatterie discrète, délicieusement étirée au long de scènes sollicitant l'apitoiement, le rire, le sourire, l'attendrissement. Le jeu est sans risque : cette adhésion à une poésie douceâtre de l'autoconfirmation et du roucoulement exclut a priori toute représentation trop dure. Des allusions à la misère, il y en a, certes, mais non de vraies images de détresse. Et rien non plus de cruel sur l'écran : jolis cerf-volants, jolis babillages, jolies musiques, jolies complicités...

A quoi rime un tel film, et pour qui est-il fait ? Quatre-vingt dix minutes d'un agréable ronronnement ne modifient en rien ni le destin des enfants de Rio ni l'idée que le bourgeois s'en faisait. Le « poétique » à ce niveau de mièvrerie biffe l'horreur et la nie. Ces *favelados*, pour abandonnés qu'ils soient, ne sont plus, de par la volonté d'un « grand documentariste », que des *olvidados* de parade, et leur gentil cabotinage, bannissant inquiétude, famine et frayeur, divertit sans alerter. « Grand poète », Sucksdorff ne l'est guère plus. Buñuel dans les deux domaines, et l'un par l'autre, renvoie à l'insignifiance ces jeux quelconques de la duplicité. — C.O.

LE CHAT DANS LE SAC, DE GILLES GROULX, CANADA

L'éclat singulier du *Chat dans le sac* vient d'abord de la position privilégiée qu'assume le film, position inconfortable et exemplaire : ici sont légitimées tout d'abord les recherches entreprises depuis plusieurs années par divers cinéastes du monde entier, et connues sous les noms impropres de cinéma direct, de cinéma vérité, de cinéma vécu. Ici se résume et se prolonge, également, tout un courant fécond du cinéma canadien, cinéma justement célèbre comme étant le plus représentatif de ces recherches. Bien loin cependant d'être réductible à un tel accomplissement (car son importance ne serait alors qu'historique) *Le Chat dans le sac* fait également figure de pionnier : ouvert à une voie libre et aventureuse, aux prolongements encore incalculables, ce film *daté* contient en germe des promesses et des possibilités dont il n'est pas douteux que même le cinéma de pure fiction, le plus élaboré soit-il, se devra de tirer parti et enseignements. Il convient ici de préciser davantage.

Filmer le doute, l'indétermination, la confusion, ne va jamais sans risques : il n'est pas d'exemple que la représentation de tels sentiments, chez un héros de film (ou, si l'on veut, un anti-héros), n'ait été mise au compte de l'auteur lui-même (cf. à cet égard les mésaventures du *Petit Soldat*). L'approche classique échouant d'autre part, d'un point de vue strictement réaliste, à témoigner de semblables caractères, demeure la stylisation poétique, menée à son plus juste terme dans *Le Petit Soldat*, précisément, et dans le *Prima della rivoluzione* de Bertolucci. A cette restructuration d'états d'âme contradictoires dans le mouvement concerté d'un récit autocritique, Groulx oppose, tout en acceptant d'intégrer divers phénomènes incontrôlables, un schéma assez strict, mais propre aussi à capter les

effusions les plus fragiles de ses personnages, constamment *libres,* sachant bien que leur vérité sera la vérité du film, et que cette vérité n'a pas à être plaisante, quand bien même elle s'enrichit par moments d'un charme qui est pure poésie. L'assurance et le rythme musical du film ne doivent pas masquer, cependant, sa nouveauté fondamentale, ni sa valeur de *témoignage,* qui dépasse les errements littéraires des personnages envisagés pour déboucher sur un portrait plus général du Québec actuel où, dans la situation politique confuse que l'on ne sait pas toujours, une minorité déchirée cherche à s'affirmer, à « exister ». Les beaux mots usés de choix, de liberté, d'action, reprennent là tout leur poids, et retrouvent leur fraîcheur oubliée : il n'est pas facile pour les Français, volontiers sceptiques ou paternalistes, de prêter l'attention nécessaire à cette leçon de courage, de générosité et de sincérité, par laquelle le cinéma direct prend, au-delà de la grâce formelle qu'il accorde à ceux qui la méritent, un sens, pour une fois dans toutes les acceptions du terme, *moral.* La technique souvent éblouissante, alors même qu'on ne la remarque pas, du *Chat dans le sac,* n'est si admirable que parce qu'elle sert de truchement et de révélateur à une idée forte et belle des possibilités d'un *homme nouveau.* A l'inverse du cinéma régionaliste que l'on a cru voir, c'est une exigence universelle que Groulx met en lumière par le biais de son petit Canadien irritant et pathétique. Parent de Bertolucci et de Godard, qu'il rejoint par des voies détournées, il annonce, calmement et sans prêche, la Révolution qui se fait jour dans une conscience obscure, le chemin chaotique et troublant qui conduit aux certitudes. — J.-A. F.

GILI BILI STARIK SO STAROUKHOI (IL ETAIT UNE FOIS UN VIEUX ET UNE VIEILLE), DE GRIGORI TCHOUKHRAI, UNION SOVIETIQUE

Il est d'usage de sanctifier ou de démolir les noms célèbres du cinéma. *Il était une fois un vieux et une vieille* ne permet pas d'opter pour l'une ou l'autre attitude. La banalité n'est jamais offensante. On regrette les gros effets faciles et la démagogie des films précédents... Le problème de la vieillesse n'est jamais abordé, seul reste le pittoresque. — L.M.

THE HILL (LA COLLINE DES HOMMES PERDUS), DE SIDNEY LUMET, GRANDE-BRETAGNE

Re-*From Here to Eternity.* Aujourd'hui, sadisme du sous-off anglais. On en remet le plus possible au-delà de la vraisemblance, à ce point que — la multiplication des personnages aidant — on décolle volontairement du film pour prendre une position de recul à laquelle vous convie l'extrême grossièreté des effets. Voilà un film qui ne peut pas ne pas être pathétique, et pourtant, après quelques minutes, on se surprend à regarder l'écran avec distraction et ironie. Nous ne saurions considérer les personnages que comme des marionnettes. Le tout se termine sur la même facile fin ambiguë que dans tous les films à violence affichée : la brutalité est sans issue.
Par une curieuse contradiction, Sidney Lumet est très méticuleux dans la composition, vertu d'autant plus inutile que la photo reste fort laide. Cette qualité négative l'apparente à René Clément : tout le superflu est là, seul manque l'essentiel. — L.M.

WALKOVER, DE JERZY SKOLIMOWSKI, POLOGNE

Poète, boxeur, scénariste (*Les Innocents charmeurs, Le Couteau dans l'eau*), et principal interprète de ses deux films *Rysopis* (*Signes particuliers : néant*) et *Walkover,* Jerzy Skolimowski est aussi, tout simplement, le meilleur cinéaste polonais, et l'un des premiers cinéastes européens.
Poète et boxeur, comme Cravan, comme Jarry, dont il possède la sécheresse et la causticité, Jerzy Skolimowski cinématographie comme on rêve, comme on combat, comme on respire : il se pourrait bien que *Walkover,* ahurissant court métrage d'une heure et quart, elliptique, allusif, rapide, humoreux et bouleversant tout à la fois, soit aux pays de l'Est ce qu'*A bout de souffle* fut au cinéma français : la fracassante évidence d'un renouveau radical et irréversible, la soudaine promesse d'un air et d'un sang *frais...*
Cette entrée en matière autoritaire rend mal compte, cependant, de la *force* euphorique de Skolimowski, lequel sait tempérer par un bel esprit de système l'effusion d'un tempérament particulièrement libre. Qu'on en juge : notre poète écrivit, il y a quelques années, ce petit texte de jeunesse auquel, nous confessa-t-il, il a la faiblesse de tenir :
« Celui qui dit : « Je ne sais pas — pourquoi je suis ici... » — et après des années — ou après quelque chose — comme jeunesse ou amour — la main sur son cou — veut tout redresser — ... et redresse sa cravate. »
Or, ce texte est une clé. *Rysopis* répond aux trois premiers vers, et montre le personnage avant son départ au service militaire. *Walkover* reprend le même personnage après son service, et constitue un commentaire des trois vers suivants. Quant à l'œuvre future de Skolimowski, elle explicitera la fin du poème...
Sans maniérisme, sans romantisme raccrocheur, sans didactisme, mais bourré d'une profusion de sens implicites, *Walkover,* portrait auto-ironique d'une génération et d'un état d'esprit, indique, après *Neuf jours d'une année,* la voie d'un cinéma socialiste *libre,* et révolutionnaire autrement que par ses seules intentions. — J.-A. F.

AMADOR, DE FRANCISCO REGUEIRO, ESPAGNE

Second long métrage du réalisateur d'*El Buen Amor, Amador* est une œuvre ambitieuse qui ne craint pas de rivaliser, sur le terrain de la séduction professionnelle et du meurtre lucratif, avec d'illustres précédents. Elle n'est pas non plus sans laisser poindre à diverses reprises cet attachement profond que porte à son personnage l'auteur complet d'un film longuement médité. Le résultat, hélas, ne se montre à aucun moment capable de dépasser la pure et simple illustration de l'anecdote. Cette odyssée d'un Don Juan de petite ville échouant sur une plage à la mode dans l'espoir de relever la moyenne de ses gains, et qui de proche en proche, d'agression crapuleuse en lâcheté panique, finit par interposer entre la société et sa personne cinq cadavres féminins, jamais n'émeut ni même n'intéresse comme *cas.* Sans doute une gratuité par trop flagrante hypothèque-t-elle les décisions et les hésitations du héros : l'absence de motivations fortement établies dès le début les relègue dans le domaine de l'impulsion aberrante. La faute en incombe-t-elle au metteur en scène ou à son interprète ? Curieusement, le jeu de Maurice Ronet, valable dans le détail de la réplique ou de la mimique, ne parvient pas à s'imposer dans la durée de la scène : c'est un être un peu fantomatique qui entre et sort, alors que tous les personnages de femme (à l'exception de l'insupportable américaine) retiennent l'attention, et du même coup la dispersent, la détournent de l'essentiel. Une photo bien laide n'arrange pas les choses. C'est dans une grisaille imprécise que se poursuit et s'achève ce périple de la solitude, à l'intérieur d'un monde terne dont une intention satirique plus évidente aurait peut-être avivé l'éclat. — C.O.

GORECHTO PLADNE (MIDI TORRIDE), DE ZAKO HESKIA, BULGARIE

En scope et en symboles, le film développe un argument lourdement humaniste, didactique sans grâce, moral sans poésie. Quelques bambins s'ébattent nus dans une rivière, insouciants et conventionnels. Par suite d'une secousse sismique, l'un d'eux, traquant la truite d'une main alerte et braconnière, se coince bêtement l'avant-bras entre deux pierres, sous un pont. Tandis qu'il hurle avec conviction, ses camarades parcourent la campagne déserte, à la recherche de secours éventuels et problématiques. Après avoir délayé consciencieusement pendant quelques instants un scolaire autant qu'inévitable *suspense,* le metteur en scène, satisfait du devoir accompli, centre l'intérêt du film sur une description émue des divers mouvements de solidarité provoqués par le drame, et se plaît à opposer, à la minceur relative de l'événement, un déploiement de forces considérable où l'armée bulgare, abandonnant ses manœuvres d'été, sait montrer, dans cette lutte pacifique pour le sauvetage d'un gamin, la noblesse de sa mission bien mieux que dans une action apparemment plus glorieuse. La police et les pompiers se joignent bientôt à elle, ainsi que les passagers d'un train qui n'hésite pas à s'arrêter pour la circonstance, et que les moissonneurs d'un champ tout proche. Le ciel se couvre, on craint une subite montée des eaux. Le peuple bulgare tout entier, militairement dirigé, s'affaire à la construction d'un barrage de fortune, en amont du bambin en péril. Le général en chef parle familièrement au gosse imprudent, fasciné par le prestige de l'uniforme. Plus grand, lui aussi sera général. La fable est optimiste.

et tout finit pour le mieux, dans une confiance en l'homme dûment affirmée. Le film est gris et plat, la photo terne, les acteurs mous, et l'écran large achève de disperser une attention qui n'a déjà que trop de peine à se fixer. — J.-A. F.

PARIS VU PAR..., FILM A SKETCHES, FRANCE

Dans l'ignorance où nous sommes de *Rogopag*, *Paris vu par...* nous semble être, à ce jour, le plus *égal* des films à sketches, le plus uniment inspiré parce que, sans doute, le plus libre dans sa conception initiale, comme le plus original dans



Gare du Nord : Nadine Ballot

le choix de ses auteurs, de son sujet, de son format.

Le sujet, il est d'usage, face à de tels films, de s'interroger gravement pour savoir si, oui ou non, il a été traité. Et seul, certes, Eric Rohmer envisage le sien littéralement, c'est-à-dire topographiquement. Si cette franche approche s'avère fort payante, et bien plus subtile qu'il n'y paraît de prime abord, il en est d'autres : celles, métaphorique, de Godard, ou folklorique, à la Pollet, poétique (Rouch), ou encore, morale (Chabrol, Douchet).

Dans *Rue St-Denis,* Jean-Daniel Pollet poursuit la recherche de ce naturalisme décanté qui détournait déjà *Pourvu qu'on ait l'ivresse* et *Gala* de n'être que la simple illustration de faits divers réalistes. Mais ici, le ton original tourne un peu à l'auto-pastiche, et la comédie ne trouve son équilibre que grâce à quelques ficelles un peu trop prévisibles.

Avec *Gare du Nord,* Jean Rouch livre l'un des sommets de son œuvre, terme provisoire et légitimation d'expériences soit réussies (*La Punition*), soit déroutantes (*Les Veuves de quinze ans*). Il s'agit d'un film proprement surréaliste, tout axé sur l'idée poétique de la rencontre, et où la gageure technique (le plan unique) est justifiée par la volonté de constitution d'un espace et d'un temps privilégiés du récit où, comme dans certains Sternberg, ou comme dans « Nadja », ou « Le Paysan de Paris », auxquels Rouch se réfère de plus en plus explicitement, *tout peut arriver,* et où tout, effectivement, arrive : en quelques minutes, un couple se défait sous nos yeux, puis la femme, dans la rue, rencontre un homme qui lui propose l'aventure, et qui lui redit presque mot pour mot les phrases qu'elle vient de dire à son mari, et devant son refus, se jette sur la voie, du haut du pont de la gare du Nord. L'intensité dramatique de cette fiction improbable retrouve tout naturellement la logique inéluctable du rêve, dans l'une des œuvres les plus *paniquement* belles de ces dernières années. Rouch, grand sourcier du cinéma moderne, y prouve, aussi bien que dans *Jaguar* ou *La Pyramide humaine,* la nécessité du chemin hasardeux qu'il a entrepris, solitaire et magnifique.



La Muette : Claude Chabrol et Gilles Chusseau

Saint-Germain des Prés, de Jean Douchet, est un conte élégant et cruel, où les apparences ne sont mises en valeur que pour être mieux niées.

Place de l'Etoile, d'Eric Rohmer, dont le propos s'inscrit légèrement en marge de ses remarquables *Contes moraux*, développe, avec la clarté ésotérique propre à l'auteur, une ligne narrative qui doit une grande part de sa fascination à la géométrie, à l'architecture et à la musique : une rigueur, une intelligence, et un sens de la construction rares y objectivent un univers et des préoccupations très personnelles.

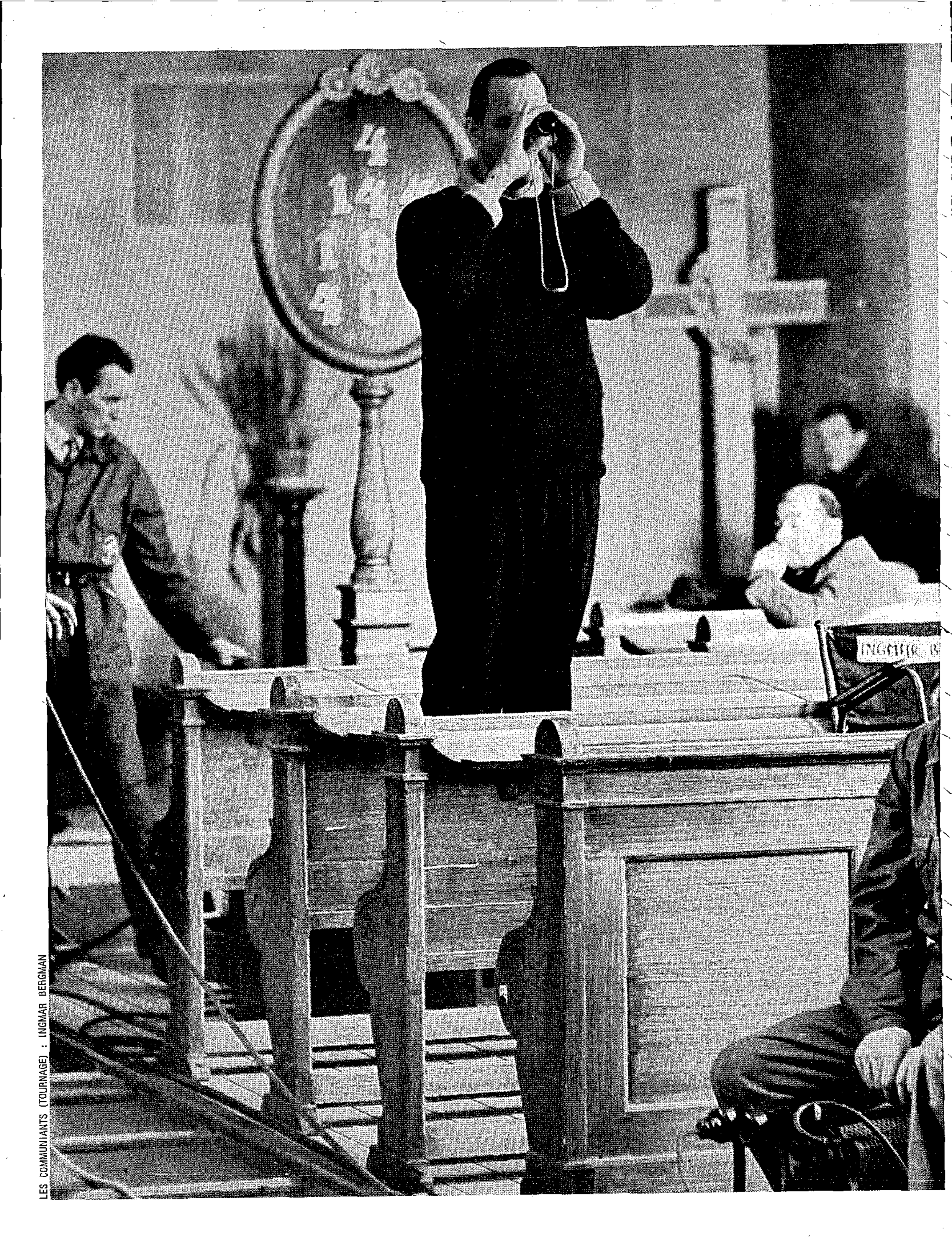
L'anecdote de *Montparnasse-Levallois,* de Jean-Luc Godard, est connue : c'est l'histoire de l'échange des pneumatiques, que racontait Belmondo à Karina dans *Une femme est une femme. Montparnasse-Levallois* est d'ailleurs une sorte de parenthèse sentimentale, ajoutée quelques années plus tard, et qui retrouve le ton élégiaque et cruel du premier Scope-couleurs de Godard. C'est aussi une expérience de cinéma libre : Godard dirigea les acteurs (excellents), et Albert Maysles les filma librement (et excellemment). On en retire l'impression d'un admirable *chaos* sonore et pictural, littéraire et musical...

La Muette est le plus personnel des films de Chabrol depuis *Les Godelureaux* et, comme pour ce dernier film, il s'agit d'une *fable,* genre privilégié par lequel l'auteur peut donner libre cours à la force exemplaire d'une idée satirique ou morale. La situation initiale inverse celle d'*Europe 51*, l'enfant, plutôt que de se tuer, s'enfermant, grâce aux boules Quiès, dans un paradis de silence qui lui masque l'atrocité bourgeoise du monde de ses parents : sa mère mourra dans des cris de douleur, tandis que, calme et serein, il vaque à ses occupations. La justesse des dialogues, l'outrance calculée des acteurs (dont Chabrol lui-même), contribuent à l'équilibre de ce psychodrame d'un genre nouveau où l'auteur, réaffirmant la maîtrise des *Bonnes Femmes,* éclaire aussi bien sa trajectoire que ses projets. Nous en reparlerons. — J.-A. F.

IL MOMENTO DELLA VERITA (LE MOMENT DE LA VERITE), DE FRANCESCO ROSI, ITALIE

Ce film fera sans doute deux heureux : Orson Welles et Budd Boetticher, car Rosi n'a pas traité son sujet. De sujet, il n'en avait pas qu'un, dira-t-on. Précisément, l'échec de *Il momento della verità* tient en partie à la destruction réciproque des différentes options choisies, la joliesse conventionnelle des coloris esthètes déplaçant l'attention de la critique théorique du système envisagé en ses multiples facettes sociales, politiques, religieuses. Nous assistons, depuis quelques années, à la contamination du péché d'Antonioni (sans Antonioni). Rossellini demeurant solitaire, voici un scolaire avatar du « péché de Visconti », moins répandu que le premier, mais tout aussi néfaste : l'ancien assistant de *Senso,* appliquant à l'analyse de l'Espagne contemporaine (et éternelle) la recette périlleuse du *Guépard,* montre et démontre l'oppression par le luxe, l'aliénation par la splendeur, la contrainte par le maniérisme. Miguelin, jeune et joli cousin de Rocco, quitte sa province pour la grande ville, et torée comme l'autre boxait, sans haine et sans illusions : la société est ainsi faite, et l'affrontement mythologique de l'homme et de la bête répond à des combats plus prosaïques, qu'il symbolise folkloriquement dans le grand cercle de lumière où l'on meurt l'après-midi.

La multiplicité des intentions de Rosi ne s'accommode pas d'un traitement traditionnel du récit. Privé des artifices unanimistes des deux films précédents, *Il momento della verità* dissimule mal les défauts de la vision réaliste revendiquée par l'auteur. L'Espagne est certes un jardin où, pour un œil étranger, fleurissent les poncifs : il était donc fatal, et nécessaire, que Rosi en assumât quelques-uns, tant il est vrai que les lieux communs, comme le faisait remarquer Rossellini, rendent compte d'une vérité générale. Mais tout de même... Ici les conventions du spectacle semblent résorber toutes les exigences d'objectivité, toutes les velléités d'interprétation, en un « poème » visuel d'un goût souvent douteux, et d'une linéarité explicative qui est simplisme, et non simplification. Par ailleurs, les grandes orgues outrancières du sinistre Piccioni, et un doublage en italien indéfendable (du moins dans une perspective réaliste) contribuent à dénoncer le fourvoiement distingué de Rosi sur un terrain où la vérité ne saurait se réduire à la seule critique ou à la trompeuse mise en valeur des apparences. Du cinéma de touriste, sans les charmes de l'amateurisme. — J.-A. F.



LES COMMUNIANTS (TOURNAGE) : INGMAR BERGMAN

Journal des Communiants

par Vilgot Sjöman

(suite et fin)

VENDREDI 4 MAI 1962.

Au cours de mars et avril, Ingmar Bergman a écrit son prochain scénario et, en fait, ne commence sérieusement le montage des Communiants *qu'aujourd'hui.*

JEUDI 14 JUIN 1962.

Bergman part avec son équipe pour préparer le tournage du Silence.

LUNDI 18 JUIN 1962.

Sjöman : Il y a une chose que je ne comprends pas très bien : quel est le lien entre *Les Communiants* et votre nouveau film ? Comment *Le Silence* peut-il conclure une trilogie ?

Bergman : Mais n'est-ce pas évident ? Dans *A travers le miroir* dominait cette idée de Dieu et d'amour. Ensuite il y eut *Les Communiants,* qui critiquait cela et s'achevait d'une manière dépouillée par une prière à un dieu non nommé. Un dieu au-delà des formules, la religion vivante étant incarnée en Frövik. Puis, vient *Le Silence :* tout y est encore plus dépouillé ; c'est un monde d'où Dieu est complètement absent. Il n'y reste plus — pour communiquer — que la main. Et la musique.

Main se traduit par « kasi » dans la langue étrangère qui se parle en la ville de Timoka. Et Bach se dit, évidemment, Bach.

Bergman : Grosso modo, Anna est le corps et Ester l'âme.

Dans un murmure, il ajoute que le film se fera l'écho du tumulte qui se produit entre le corps et l'âme quand Dieu est absent.

LUNDI 25 JUIN 1962.

La télévision interviewe Bergman sur le montage des Communiants.

Interviewer : Pourquoi la scène où l'on découvre le corps de Jonas est-elle traitée uniquement en plans généraux ?

Bergman : C'est sans doute parce que j'ai voulu contrarier ma manie des gros plans. J'adore les gros plans, mais je trouve qu'il s'agit là d'un moment tellement horrible : cet homme mort qui gît par terre, qui s'est suicidé. Et le pasteur qui vient regarder sa victime. J'ai aussi le sentiment que la tempête de neige joue son rôle dans cette scène. Et toute la nature, et la cascade. Et ce dimanche après-midi crépusculaire. Il est tout aussi important, plus important même, que de montrer soudain un gros plan ; c'est pourquoi, j'ai le sentiment que l'on doit, à ce moment-là, rester silencieux et objectif, à distance, comme en quelque sorte, un témoin effrayé par ce qui se passe. Donc, il ne faut qu'enregistrer cela. Cette scène est tellement horrible que chaque gros plan du pasteur, ou chaque gros plan du visage du cadavre, ou encore des gens qui font cercle alentour, reviendrait à faire une sorte de pirouette à partir de quelque chose qui est d'une gravité tout à fait intolérable... une souffrance qui est tellement intolérable que chaque gros plan, là, deviendrait un effet et une profanation.

Interviewer : Pensez-vous vraiment, comme vous le disiez tout à l'heure, que les gros plans sont chez vous une manie ?

Bergman : Oui, c'est une passion. Etre tout contre les gens. De même que les regarder droit dans les yeux, tenter d'arriver à ce que leurs mouvements d'âme se reflètent sur leur visage. Et transmettre cela au public, d'une manière aussi directe et nue que possible. C'est en quelque sorte cette technique que j'ai apprise au fil des années. Et cela peut être une bonne chose que, parfois, la caméra saute en arrière, ne fasse que rester à distance et enregistrer.

Interviewer : Une fois, en sortant de la salle de montage, vous me déclariez avoir découvert que ce film était de plus en plus « anti ». Pas antireligieux, mais antichrétien. Vous disiez que vous accentuiez cela pendant le montage. Pourriez-vous nous dire comment vous avez procédé, en ce qui concerne ce point précis ?

Bergman : Je n'arrive pas à me souvenir de cela. J'ai dit tellement de choses curieuses sur ce film. Car c'est comme cela : un semblable tournage se déroule sur une si longue durée que, par rapport au film lui-même, au sujet, ou encore au tournage, à la technique, votre humeur change. C'est assez compréhensible. Et, parfois, on dit blanc, et, parfois, on dit noir. J'ai oublié ce que j'ai déclaré cette fois-là. Si j'ai dit que le film était antichrétien, alors il devait s'agir, au plus haut degré, d'une vérité sujette à modification. Que, d'une certaine façon, il soit anticlérical, à cause de la façon dont se conduit l'église, aujourd'hui, dans de nombreux endroits en Suède, ça, je crois que je peux le maintenir. Mais il n'est pas question qu'un personnage tel qu'Algot Frövik soit antichrétien, c'est-à-dire qu'il ne peut en aucun cas avoir été conçu par un esprit antichrétien.

Interviewer : Oui, c'est un fait que l'humeur change. Mais voulez-vous dire que les intentions changent aussi, tandis que l'on travaille sur quelque chose. L'opinion que l'on a d'un sujet...

Bergman : L'opinion que l'on a d'un sujet peut subir les plus étranges modifications. Mais, en même temps, il faut se souvenir très exactement de la vision première que l'on en a eue, toujours se reporter à sa vision première. Car, si l'on commence d'une manière et que l'on finit d'une autre, cela peut tourner très mal. Et alors là, tout le film devient terriblement obscur. De temps en temps, il peut arriver qu'on en ait tellement assez qu'on se laisse aller, en vérité, à dire n'importe quoi. Mais il ne s'agit là que d'un mouvement d'humeur...

Interviewer : Pourquoi avez-vous filmé toute la communion ? Ne vous rendiez-vous pas déjà compte que ce serait trop long ?

Bergman : D'abord, j'eus l'intention, lorsque j'entrepris le scénario, de commencer par les paroles consacrées. Mais, lorsque je me mis à écrire sérieusement mon manuscrit, j'ai pensé qu'on ne pouvait pas ne prendre qu'un fragment de la communion. C'était en quelque sorte un procédé malhonnête, aussi devais-je la prendre dans son ensemble. Tout le monde pensait que cette scène de communion allait être quelque chose d'horriblement difficile à enregistrer, d'une manière vivante, sur pellicule.

Interviewer : Tout le monde a dû dire que ce serait impossible ?

Bergman : Oui. Et, moi-même, je sentais que c'était presque irréalisable, ce qui a, évidemment, excité mon orgueil professionnel. Ma foi, j'ai voulu montrer qu'on pouvait très bien filmer toute la communion d'une façon passionnante. C'est pourquoi j'ai tourné selon le plan que j'avais établi. Mais, par la suite, quand j'ai vu en projection l'ensemble du film, je me suis rendu compte que je m'étais trompé. Et que ma toute première impulsion avait été la bonne. J'ai donc suivi le principe de Faulkner : « Kill your darlings ! ». J'ai alors coupé cent vingt-cinq mètres et, maintenant, je commence par les paroles consacrées.

DU 9 JUILLET AU 19 SEPTEMBRE 1962.

Tournage du Silence.

JEUDI 7 FEVRIER 1963.

Nouvelle interview télévisée.

Interviewer : Vous avez l'habitude de prêcher à l'intention des jeunes réalisateurs : « Voyez vos films avec le public ! ». Vous-même, avez-vous coutume de les voir en public ? Allez-vous vous rendre à la première des *Communiants ?*

Bergman : Non, pas à la première, mais j'irai sûrement un samedi soir, plus tard, lorsqu'il y aura le public le plus hétérogène et le plus difficile. C'est très instructif.

Interviewer : Instructif en quel sens ?

Bergman : Oui, parce que là on sent si, dans le film, on a fait des erreurs ou

pas. Là, on le sait exactement, dans les moindres détails. Parce qu'on peut — lorsqu'on s'est habitué à cela — suivre avec précision les réactions du public et les déchiffrer. C'est un peu comme si l'on avait un sismographe en soi...

Interviewer : Qu'entendez-vous par ne pas avoir fait d'erreurs ?

Bergman : *Avant tout : que* le public puisse suivre. Que les gens disposent des moyens de vivre par l'émotion — je ne veux pas dire par l'intellect, mais bien par l'émotion — le film. Et qu'il ne s'installe pas un sinistre sentiment de longueur : qu'on n'entende pas les gens se tortiller sur leur fauteuil, tousser, ou *froisser* des emballages de bonbons. Ou encore ce silence mortel, qui est tout aussi atroce, absolument comme si les gens s'étaient endormis. *J'ai déjà vécu* tout cela.

Interviewer : Quand vous voyez votre film avec le public, le voyez-vous en en étant complètement détaché ?

Bergman : Je ne pourrai voir ce film en en étant complètement détaché qu'au bout de quelques années. Vous savez, j'ai à la maison un projecteur de *seize millimètres* et j'ai l'habitude de réduire mes films en seize, pour que je puisse les projeter chez moi. Parfois, le soir, quand je suis seul, qu'il n'y a pas un chat à la maison, il m'arrive de mettre un film dans le projecteur et de me le passer à moi-même. Je sais alors exactement où j'en suis. Parce que là, je *peux rester* absolument hors de toute influence et dire que ceci est bon, cela mauvais et cela bien. Je peux alors donner au film sa cotation définitive et ensuite j'en suis débarrassé une fois pour toutes...

Interviewer : Avez-vous réusssi à faire ce que vous vouliez des *Communiants ?* Correspond-il à l'œuvre que vous aviez imaginée ?

Bergman : Actuellement, la situation pour moi est la suivante : je sais assez bien juger quand j'ai fait quelque chose que je trouve bon ou quand j'ai fait quelque chose que je trouve moins bon. En ce qui concerne *Les Communiants,* je puis dire que je pense que c'est un bon film. Cela existe en soi, tout à fait, quoi qu'en puissent dire ou penser les gens... C'est donc une œuvre dont, je crois, je puis être assez content et fier.

Interviewer : Qu'y a-t-il de bien dans le film ?

Bergman : Que cela se tient. Que cela *fait un tout. C'est* l'expression adéquate de quelque chose que j'ai senti, vécu. C'est l'expression adéquate d'une vision...

Interviewer : Arrive-t-on à mieux supporter les premières avec les années ?

Bergman : Oui, on y arrive. Du moins, c'est ce que je crois. Autrefois, je me sentais complètement paniqué et dans une *situation d'infériorité que* je trouvais terriblement humiliante. J'ai tout bonnement souffert comme une bête, je pensais ne jamais pouvoir supporter cela... Je me souviens de la première de *Sourires d'une nuit d'été.* J'y suis allé et j'avais l'impression que c'était le pire fiasco que j'ai jamais eu dans toute ma vie. Je trouvais que personne ne riait, personne ne s'amusait, mais que tout le monde restait vissé sur son fauteuil, seulement silencieux et constipé. Après cette *première,* je n'arrivais absolument pas à comprendre que le public prenne la peine de se déranger pour voir le film.

Interviewer : Qu'y a-t-il d'humiliant dans cette situation ?

Bergman : Je crois que c'est le sentiment que l'on va être jugé, évalué. Que ce qu'on a rêvé le *plus secrètement,* que ce qu'on a créé à partir de son imagination, que ce qui vous a semblé nécessaire et qui peut être tout aussi nécessaire pour d'autres — des gens viennent après vous dire que cela n'était pas du tout nécessaire. Que ceci est ridicule, ou que cela est stupide, ou encore que cela ne devrait *pas être fait comme* ça, ou quelque chose de ce genre. Je trouve qu'alors on éprouve un profond sentiment d'humiliation.

LUNDI 11 FEVRIER 1963.

La première des Communiants *a lieu ce soir, à dix-neuf heures, au Röda Kvarn. Ingmar Bergman est en Suisse.*

JEUDI 21 FEVRIER 1963.

De retour, Bergman est interviewé à la télévision.

Bergman : Oui, j'étais absent le soir de cette première. Je sais : ce lundi soir, j'y ai évidemment pensé un peu et puis j'ai prié Kenne Fant de m'envoyer un *télégramme* pour que je sache quelles étaient les réactions au film. Nous nous étions mis d'accord pour qu'il soit formulé d'une façon très brève. Et un court télégramme arriva, ainsi libellé : « Deux pour. Deux contre. Un entre les deux ». Ce jour-là, je me suis senti plutôt mal. Mais, le lendemain, c'était oublié. Puis, quand je suis rentré dimanche dernier, j'ai lu toutes les critiques, absolument tout ce que l'on a écrit sur le film.

Interviewer : Et alors ?

Bergman : Je les ai lues avec un peu de recul, si bien que je n'ai pas éprouvé le sentiment comme d'habitude, de vouloir répondre. On a envie d'écrire une prière *d'insérer au journal,* de donner un coup de fil pour remercier quelqu'un ou d'en donner un pour en injurier un autre, ou quelque chose de ce genre. *Ce sentiment* est, après tout, assez naturel — et il fait que, parfois, on doit faire un effort terrible pour se dominer.

Interviewer : Vous avez maintenant une *possibilité unique* de formuler votre prière d'insérer. En quoi consisterait-elle ?

Bergman : Eh bien, il y a, avant tout, deux choses que l'on remarque. La première est que de prononcer le nom de Dieu et de parler de Dieu, dans certains cercles aujourd'hui en Suède, revient à peu près au même que lâcher un gros mot au beau milieu d'une réunion paroissiale. Cela provoque une énorme indignation et une affliction tout aussi énorme. La *seconde chose* est un peu reliée à la première. Il y a tant de gens qui se demandent pourquoi je n'arrive pas à parler d'autre chose que de mes problèmes religieux. Ils trouvent qu'il faudrait tout de même, à la fin, que je me consacre à quelque chose de plus intéressant. Et je n'ai pas manqué de bienveillantes exhortations où l'on me conseillait de mettre un point final à ces imbécillités. Et alors là, on se pose la question : peut-on vraiment donner des *conseils* à *un* artiste, lui dire de quoi il doit en vérité s'occuper ? Telles sont les deux réflexions qui me viennent tout d'abord à l'esprit... Après bien des années d'apprentissage, on finit par comprendre une chose : faites n'importe quoi, mais ne répondez jamais à un critique. Après coup, ne discutez *jamais* avec un critique. N'ayez jamais de contact avec un critique une fois que le film est sorti. Il doit y avoir en quelque sorte un no man's land entre l'artiste et le critique. Moi-même, je n'aime pas cette idée, mais, à la suite d'amères expériences, j'ai tiré la conclusion qu'il doit en être ainsi.

Interviewer : Ce qu'il y a de terrible avec les comptes rendus des critiques est que, malgré tout, il leur arrive de viser drôlement juste. Souvent *ils tirent* au jugé, mais ils visent des choses qui sont très fragiles.

Bergman : Terriblement fragiles ! Et c'est exactement, si j'ose dire, comme avec les zones érogènes. Soit on peut s'y prendre bien et faire naître le plaisir. Soit on peut s'y prendre de travers et cela devient terrible. Une sorte d'agressivité épouvantable s'éveille en vous.

JEUDI 9 MAI 1963.

Ingmar Bergman est en pleine préparation de Toutes ses femmes. *Il songe à publier en Suède le texte de sa trilogie filmée. Autrefois, il déclarait :*

Bergman : Dans *A travers le miroir,* il était question d'une certitude. Dans *Les Communiants,* d'une lueur. Dans *Le Silence,* d'une image en négatif.

S'il devait faire comprendre cela en une courte préface, pourrait-il employer aujourd'hui les mêmes mots qu'à ce moment-là ? Il hésite. Il sent le besoin de modifier ces formules.

Ce qu'il éprouve, à la suite de son dernier film, il le sait toujours clairement : Le Silence *donne une « image en négatif » de Dieu. Mais que va-t-il choisir comme formules pour les deux autres films, maintenant qu'ils ont pris du recul ?*

Il essaye « certitude angoissée » pour A travers le miroir.

Sjöman : Ne rationalisez-vous pas après coup ?

Bergman : Certitude spasmodique, alors ?

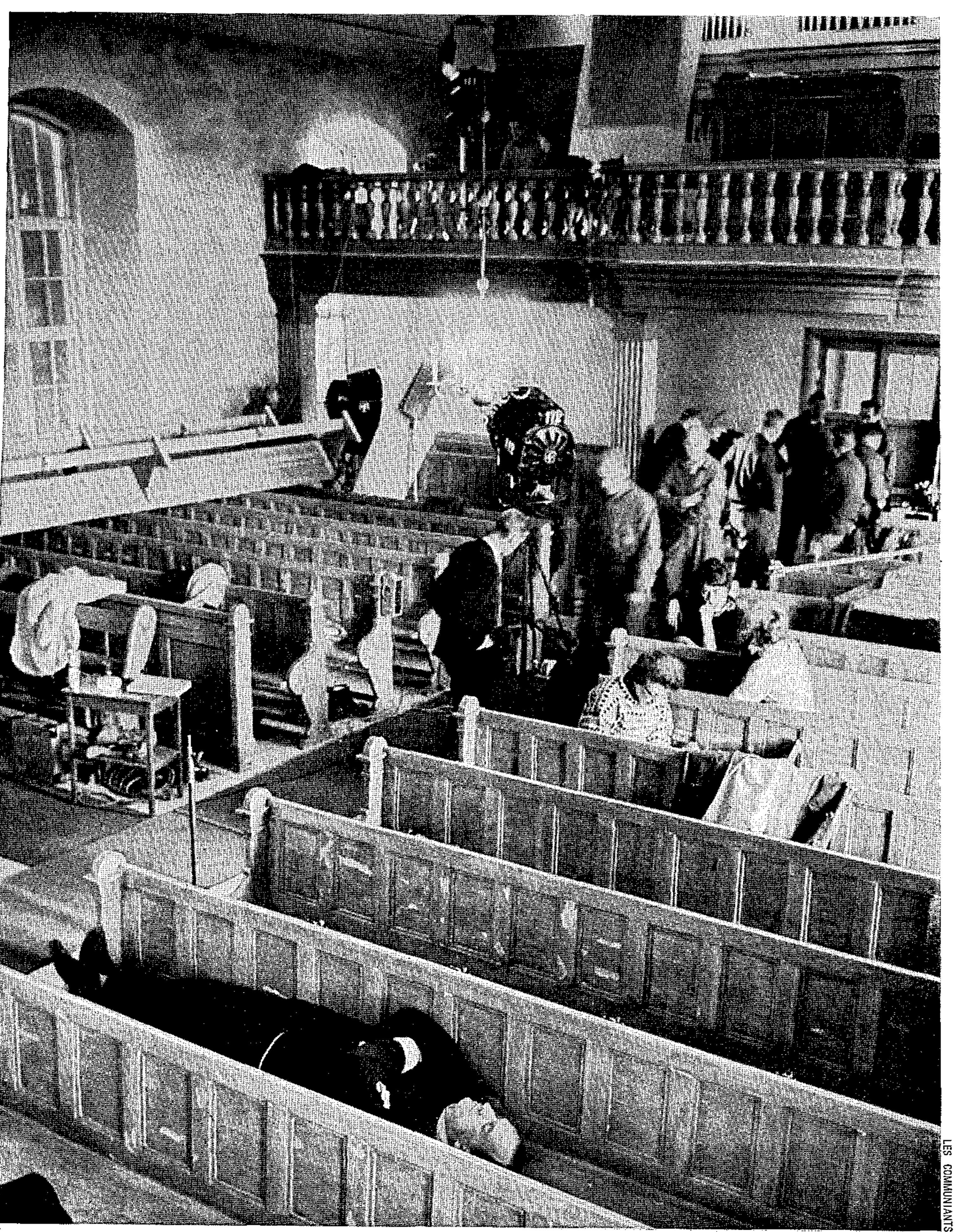
Sjöman : Mais cela correspond-il au film ? Ressentiez-vous vraiment cela, lorsque vous le tourniez ?

Bergman : Oui. C'était bien cela : un spasme de certitude ! Je voulais éprouver ce sentiment... (Un temps.) Certitude conquise de haute lutte, alors ? Est-ce mieux ?

Et Les Communiants ?

Il s'arrête à la formule : « Certitude en filigrane ».

(Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch. Les photos des *Communiants* sont de Lenhardt Nillson.)



LES COMMUNIANTS

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Gustavo Dahl, Claude Dépêche, Axel Madsen et James R. Silke.

Razzia sur les ciné-clubs américains

Un collège voulant monter « La Mort d'un commis-voyageur » aux fêtes de Noël, une faculté dramatique d'une université mettant en scène « Le Roi Jones », doivent-ils payer des droits d'auteur à Arthur Miller ou à la succession Eugene O'Neil? La question, ouvrant une boîte de Pandore, occupe l'avant-scène des arts et des métiers du cinéma, de la TV, de la publication et du puissant corps enseignant depuis l'ouverture du débat au Congrès sur la révision des lois du copyright américaines.

Les intérêts éducatifs, qui commandent une part significative de l'opinion publique, veulent que la nouvelle loi exempte tous les secteurs de l'enseignement de droits d'auteurs et de royalties. Les professionnels — auteurs, compositeurs et, derrière eux, leurs groupements corporatifs, éditeurs, compagnies de disques, chaînes de TV et Hollywood — demandent à ce que la nouvelle législation, à l'instar des lois européennes, qui protègent toute exécution professionnelle ou amateur d'une œuvre qui n'est pas dans le domaine public, soit plus sévère.

Les forces professionnelles craignent moins de ne pas percevoir la dîme sur la représentation d'une pièce dans un cours dramatique que les puissantes presses universitaires et l'utilisation de plus en plus répandue de machines à copier modernes qui permettent aux écoles et aux bibliothèques de faire des véritables éditions d'œuvres entières. Ce « piratage », estiment-elles, peut bientôt atteindre les arts visuels. On sait qu'à plusieurs reprises les milieux professionnels du cinéma se sont émus du nombre croissant de copies 16 qui circulent dans les ciné-clubs scolaires et universitaires. — A.M.

La fin d'une chevauchée solitaire

Oublié par tous et notamment par le cinéma qu'il avait délaissé depuis plus de dix ans, Ray Enright vient de mourir à 69 ans. Ses films sont invisibles en France, sauf *Flaming Feather* (1952), l'un de ses moins bons, ressorti récemment par la Paramount. C'est donc par des souvenirs qu'il nous faut l'évoquer : *Coroner Creek* (1948), à la violence pré-mannienne (les protagonistes se broyaient les mains, se mordaient sauvagement et se balafraient à coups d'éperons) ; *Return of the Bad Men* (1947), western mythique qui réunissait les frères Younger, les frères Dalton et Billy the Kid ; *Trail Street* (1947), dans lequel la « découverte du blé d'hiver » aurait pu être signée King Vidor, *South of St. Louis* (1949), *Montana* (1949), *Albuquerque* (1947), *Sin Town* (1942), avec des dialogues de Richard Brooks ; *China Sky* (1945), d'après Pearl Buck, qui plaçait Randolph Scott en médecin américain au milieu du conflit sino-japonais ; *Gung Ho* (1943), une production Walter Wanger, qui décrivait avec une violence inouïe un épisode de la guerre du Pacifique ; *The Spoilers* (1942), d'après l'inévitable roman de Rex Beach, et qui réunissait un trio étonnant : Marlène Dietrich, John Wayne et Randolph Scott ; enfin l'un de ses plus beaux films : *Kansas Raiders* (1950), où Audie Murphy interprétait Jesse James et Brian Donlevy Quantrill.
Spécialiste des chevauchées (le générique de *Return of the Bad Men*), des gunfights sanglants (*Coroner Creek*), et de Randolph Scott (dont il fit, avant Budd Boetticher, l'archétype du « Vengeur »), Ray Enright avait fait de l'Ouest son terrain d'élection. Pionnier du cinéma américain (monteur de Chaplin, monteur en chef des productions Mack Sennett, gagman chez Thomas Ince, metteur en scène des premiers Rin-Tin-Tin), il restera comme l'un des magiciens du Far-West. — P. B.



« Kansas Raiders », de Ray Enright (1950) : Dewey Martin, Tony Curtis, Audie Murphy, Richard Long et James Best

Télévision planétaire

La télévision explose autour de la Terre, écrasant les barrières politiques et techniques. La U.S. Information Agency rapporte que 14 millions de nouveaux téléviseurs ont été achetés en dehors des Etats-Unis et du Canada l'année dernière, donnant un total de 94 474 400. Il y a 67 100 000 téléviseurs aux U.S.A. et 161 574 400 dans le monde entier.

En même temps, 1 184 nouvelles stations émettrices furent construites en 1964 dans 90 pays (toujours en dehors des Etats-Unis et du Canada). Le Liberia, l'Ethiopie, le Pakistan, Aden, les Antilles françaises et anglaises installèrent une TV en 1964.

Sur le front politique, le petit écran raffermit les liens encore tendres entre l'Est et l'Ouest. Il y avait beaucoup moins de propagande idéologique sur les ondes, traversant le rideau de fer et davantage de coopération entre l'Eurovision (Ouest) et l'Intervision (Est), notamment pendant les Jeux Olympiques et, note l'USIA, les régimes communistes adoptèrent une attitude tolérante à l'égard des citoyens tournant leurs boutons vers les émissions occidentales. Voici les chiffres (en millions de téléviseurs) : Etats-Unis : 67,1 ; Japon : 17,7 ; Angleterre : 14,6 ; U.R.S.S. : 11,8 ; Allemagne (Ouest) : 10,0 ; Canada : 9,8 ; France : 5,5 ; Italie : 5,4. — A. M.

Publiservice

Le Conseil tribal des Navajos, qui dirige les affaires d'une des plus riches tribus indiennes des Etats-Unis a alloué un budget annuel de 58.507 dollars pour la création d'un service de public relations. L'acteur Raymond Nakai a été élu président du nouveau service de la tribu qui s'étend à travers l'Arizona, le Nouveau Mexique, le Colorado et l'Utah. — A.M.





« Seven Women » : John Ford dirigeant Anne Bancroft (à gauche) et Jane Chang (à droite).

Rencontre avec John Ford

« Chaque fois que je fais un film, ils disent : v'là encore le vieux Ford, qui va faire un tour dans les prairies, comme si ça me faisait quelque chose. »

Il est l'image même de l'inélégance irascible : casquette de base-ball, veste de velours kaki, pantalon gris trop grand et vieilles chaussures de tennis. Précédé de deux bergers allemands, il arrive à son bureau de la Metro-Goldwyn-Mayer dans une nuée d'aboiements. Une des trois secrétaires s'avance hardiment pour prendre la laisse des cerbères tandis que les deux autres se collent au mur pour permettre l'entrée du personnage principal.

Les murs de son bureau personnel sont une panoplie d'objets maritimes et hippiques et de photos jaunissantes, pour la plupart effigies d'acteurs de westerns. Il a gagné six Oscars (plus que n'importe quel autre metteur en scène), mais aucun de ces trophées ne fait partie du bric-à-brac qui orne les lieux.

Ford s'asseoit à son bureau. La plus vieille des secrétaires met une tasse de café fumant devant lui. Il boit à grandes gorgées, allume un cigare en jetant l'allumette vaguement dans la direction du cendrier et me dit qu'il n'a nullement l'intention de pérorer sur la valeur du western, mais que, si je suis de l'avis contraire, il m'en remontrerait, et comment.

« Je ne crois pas que ce soit plus malin d'aimer des films érotiques ou des bandes qui racontent des histoires de maniaques criminels et de narcomanes, ou qu'il soit plus intelligent de préférer des films étrangers, parce qu'ils ont des sous-titres. C'est peut-être plus à la mode, mais ce n'est pas plus intelligent. Il faut être analphabète pour aimer les westerns, à ce qu'on dit. Je n'aime pas parler de mon travail, mais il est temps que ceux qui font les westerns, comme ceux qui les aiment, cessent de se cacher honteusement quand on en parle. Il est temps qu'on gueule un peu. »

Ford est un vieil homme maigre et voûté, fumant ses cigares à la chaîne avec hargne, comme Churchill à la fin de sa vie. A 70 ans, il porte de très fortes lunettes. Aveugle de l'œil gauche, son bon œil est si faible qu'il ne peut lire à plus de dix centimètres du nez. Il entend si mal que ses interlocuteurs sont obligés de crier. Ford crie à son tour. Quand il donne des ordres, ses associés obéissent respectueusement tout en gardant un air hébété : ils ne sont jamais sûrs qu'il ne leur joue pas un tour. Car le septuagénaire a de l'humour.

La faculté des Arts et Lettres de l'Université de Californie, Los Angeles (U.C.L.A.), en coopération avec la Directors' Guild of America et le Hollywood Museum, organisa l'année dernière une Soirée John Ford. La salle était comble et l'auteur de Stagecoach *en grande forme, laissant à peine le temps au critique Arthur Knight et à George Sidney de poser les questions. Knight s'était armé d'une longue filmographie fordienne. Le maître le regarda, puis ricana :*

«Je n'ai jamais entendu parler de la moitié de ces films-là. »

— Knight : Aimez-vous la comédie?

— Ford : Je ne peux regarder une scène dramatique sans espérer voir la vedette féminine s'asseoir sur un cactus.

— Sidney : On dit que vous tournez si peu que vos monteurs n'ont jamais assez de pellicule pour trahir vos films.

— Ford (un air de conspirateur) : Avouez que c'est malin...

Ford dit aussi : « L'avènement du son ? Ce n'était pas mal, sauf tout au début. Ils nous envoyaient une bande de curieux jeunes metteurs en scène de Broadway. Quand je dis « curieux », je ne veux pas seulement dire qu'ils étaient des tantes : seulement 90 %. Mais des jeunes gens qui faisaient des films comme on n'en avait jamais vu. Rien ne bougeait. »

Il a fait du cinéma depuis toujours. Sa filmographie, difficile à établir avec précision, comprend 148 longs métrages. Et du haut de son 149e (si le compte est juste), il résume le cinéma en quelques simples phrases :

« Quand le cinéma est le meilleur, l'action est longue et les dialogues courts. Quand un film raconte son histoire et nous révèle ses personnages dans une suite de plans simples, beaux et actifs, alors c'est du cinéma.

Je soigne toujours ma photo. Y a-t-il quelque chose de plus beau qu'un plan général d'un homme sur un cheval galopant librement à travers une plaine? L'endroit où j'aime le plus tourner, c'est Monument Valley, sur la frontière de l'Utah et de l'Arizona. Un pays qui a fleuves, montagnes, plaines, désert, tout ce que la terre peut offrir. Je m'y sens en paix. J'ai été partout dans le monde, mais je considère cet endroit comme le plus beau, le plus complet et le plus calme de la terre. J'ai tourné *Cheyenne Autumn* à Monument Valley. »

Ford me montre quelques photos d'Indiens sur le mur et me fait toucher une peau de daim à l'inscription « To J.F. with affection from the Navajo. »

« Les Indiens sont très proches de mon cœur », dit-il calmement, « Il y a du vrai dans l'accusation que l'Indien n'a pas été dépeint avec justice dans le western, mais l'accusation a été faussement généralisée. L'Indien n'aimait pas l'homme blanc, et il n'était pas diplomate. Nous étions ennemis et nous nous combattions. La bataille contre l'Indien était fondamentale dans l'histoire du Far-West. Il y avait beaucoup de préjudices, et il y en a encore. L'Indien a une compréhension beaucoup plus civilisée de nous que nous n'en avons de lui... Quand nous allions tourner dans les réserves, les premières fois, ils étaient pauvres et crevaient de faim. Leur paye du tournage de *Stagecoach* les aidait à se mettre sur pied et, depuis, le cinéma a continué à les aider. Pas que nous devrions nous prendre pour des saints à cause de cela, mais c'est un fait. Aussi *Cheyenne Autumn* n'était pas le premier film à observer l'Indien d'un point de vue sympathisant. Depuis toujours des réalisateurs ont essayé de voir le côté indien du problème. »

Aujourd'hui au montage, le dernier film de Ford, même s'il ne met en scène que des femmes, n'est pas loin des convictions et conventions qu'il assume mieux que tout autre. Il me raconte Seven Women *sèchement, comme s'il récitait un synopsis.*

« Nous sommes sur la frontière sino-mongolienne en 1935. Le pays est dévasté par des hordes de guerriers hors-la-loi et de bandits légitimes. Des missionnaires américains sont isolés dans cette région torturée. L'une d'elles, à la volonté de fer, Agatha Andrews (Margaret Leighton), domine les autres, c'est-à-dire une assistante (Mildred Dunnock), une jeune assistante (Sue Lyon), le tendre fils à maman, Pether (Eddie Albert) et la femme enceinte de celui-ci (Betty Field). Une lettre de Pékin informe Miss Andrews de l'arrivée prochaine de la doctoresse Cartwright (Anne Bancroft). Dès son arrivée, cette femme moderne, professionnelle et laïque, aux attitudes courageuses et cyniques, sera en conflit avec Miss Andrews et les concepts chrétiens de celle-ci. Le choléra et des réfugiés anglais et chinois se présentent à la porte de la mission et, peu après, les terroristes l'envahissent malgré eux : les portes ayant été ouvertes pour le passage d'une voiture. Pether, le seul homme, meurt stupidement, et les sept femmes sont jetées dans un hangar à outils, Mrs. Pether prête à accoucher. La doctoresse demande son sac noir et le leader rebelle une rançon. « Comme rançon — vous », sourit-il significativement. »

Ford mène son film tambour battant, donnant à ses personnages leur pleine mesure et à ses spectateurs futurs le rebondissement coutumier du troisième quart et une fin comme il faut. En bon Irlandais, il respecte les femmes.

Né à Cape Elizabeth, Maine,

le cadet d'une famille de onze enfants, Sean O'Fearna commence sa carrière dans les cuirs et crépins, entrant à 18 ans dans une fabrique de chaussures comme employé au service de publicité. En 1913, il rejoint son frère aîné, Francis, installé à Hollywood depuis deux ans à la fois comme metteur en scène et acteur. Travaillant comme accessoiriste et régisseur, il prend à son tour le pseudonyme de Ford que Francis avait déjà choisi. Il me raconte ses débuts dans la mise en scène, ce qu'il ne fait pour ainsi dire jamais :

« Un jour mon frère devait tourner une scène d'un western, mais il était en retard. Moi, j'étais troisième assistant. Au bout d'une heure, le producteur, M. Bernstein, dit : « Fais quelque chose, Jack, le patron va venir visiter le plateau. » Alors je dis aux cow-boys de monter leurs chevaux et de galoper vers la caméra. Le patron, Carl Laemmle (qui fut, avec Adolph Zukor, le fondateur de l'Universal) vint et ne voulut plus partir. Je regardai Bernstein qui vint me souffler à l'oreille : « Fais quelque chose, Jack. » Je dis aux cow-boys de répéter la scène, ajoutant qu'au coup de pistolet que j'allais tirer, quelques-uns d'entre eux devraient se laisser tomber. Je tirai mon coup de revolver et ils se laissèrent tous tomber. Laemmle trouva ça très bien.

On continua comme ça toute la matinée, jusqu'au départ de Laemmle. Quelques semaines plus tard, quand on lui demanda quel metteur en scène il voulait pour le prochain western, Laemmle répondit : « Prenez Jack Ford. »

— Pourquoi Jack ?

— Je ne sais pas. On n'était pas si pointilleux sur les noms à l'époque. La plupart des vedettes du western en ce temps là étaient des vrais hommes de l'Ouest, comme William S. Hart et Buck Jones. C'était de vrais athlètes courageux et des cavaliers superbes. Tom Mix était un vrai sportif. Je travaillais volontiers avec George O'Brien, un bon acteur de western, et aussi avec Harry Carey, qui est le véritable ancêtre du cow-boy de cinéma. Will Rogers était un bon acteur, plein d'humour, qui fit beaucoup pour populariser le genre.

Nous avons eu tort de faire des héros de bandits tel Billy the Kid, qui était d'une brutalité vicieuse inimaginable, quoiqu'il soit vrai que la conversion à la loi et à l'ordre fut accomplie par des criminels réformés qui devinrent shérifs à cause de leurs fortes réputations. Des hommes comme Wyatt Earp, par exemple, qui avait du cran. Ils n'avaient pas besoin de se servir de leurs revolvers. Le regard suffisait. Ils domptaient avec leurs réputations et leurs personnalités. Puis, ils avaient de la chance... Le 45 est le revolver le plus imprécis jamais fabriqué. Pardner Jones (cow-boy qui servit comme conseiller technique dans plusieurs films de Ford des années 20, et qui mourut à l'âge de 80 ans, en 1934), m'a dit que si on avait mis *Wild Bill Hickok* lui-même dans une grange avec un revolver à six coups, il aurait été incapable de mettre une balle dans les murs... Parce que les rôles que ces acteurs jouaient étaient des rôles naturels et parce qu'ils les jouaient simplement, on les a toujours pris pour des rustres. Et pourtant, regardez dans les westerns muets, combien leur jeu est plus naturel et « moderne » que celui des jeunes premiers romantiques de l'époque. Mais les critiques semblent croire qu'on joue mieux quand on est conscient de jouer.

Il y a eu de bons acteurs depuis. Henry Fonda a été bon. Gary Cooper aussi. Coop fut malmené par les critiques et n'arriva même plus à croire en lui-même : il disait qu'il était un mauvais acteur. Deux autres acteurs qui n'ont jamais eu leur dû sont mes deux amis : John Wayne et Ward Bond. Ward me manque beaucoup ; on n'a jamais su reconnaître ses qualités.

On a dit que nous n'avions pas su faire des portraits de femmes dans les westerns, et c'est plus ou moins vrai. Les femmes jouèrent un rôle peu important dans la colonisation de l'Ouest. Certaines actrices pourtant ont su se créer des personnages importants, Claire Trevor, Jane Darwell, qui était une fille extraordinaire.

— Vos films préférés, quels sont-ils ?

— *Stagecoach, Le Mouchard* et aussi *Le Soleil brille pour tout le monde*, une histoire toute simple, comme je les aime. » — A.M.

Messiah Productions

Une compagnie orientée vers la production de films écrits, mis en scène et joués par des Noirs a été formée à Hollywood : *Messiah Productions*. Son premier film serait *A Priest For St. Rose*, l'histoire d'un prêtre blanc et d'un jeune noir en face du conflit racial dans le Sud, par l'écrivain-cinéaste Robert DeCoy. Les autres projets à l'étude comprennent une version noire du « Soldat Schweik » et un film pour enfants tiré des « Mille et une nuits ». — A.M.

Lettre de Rio

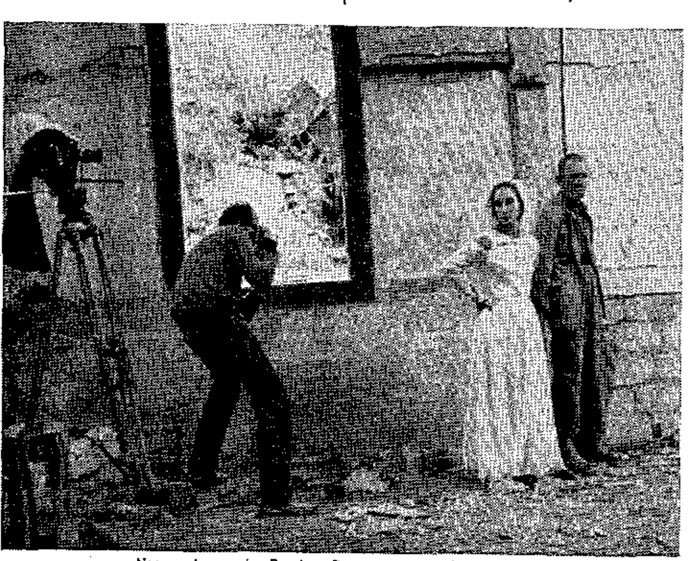
Après l'année difficile qui a suivi le dernier coup d'Etat, le « cinema novo » se reprend et repart à l'attaque avec une vigueur accrue. 1965 sera l'année de la définitive affirmation du mouvement, avec les premiers longs métrages de Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzsman, Luis Sergio Person, Walter Lima Jr., Luiz Carlos Maciel et les nouveaux films qu'ont mis en chantier Glauber Rocha, Paulo Cezar Saraceni et Carlos Diegues. Mais cette année marquera aussi la mort d'une étiquette : « cinema novo ». En effet, les critiques patentés, non contents d'accuser les jeunes cinéastes brésiliens d'être des « play-boys » intellectuels pratiquant une corruption agrémentée de gangstérisme, viennent d'ajouter à tout cela le mot « communiste » dans le doux espoir de provoquer une version latino-américaine de la chasse aux sorcières hollywoodienne. Cette dénonciation n'a pas eu de nombreuses conséquences, mais comme il faut toujours se méfier des refoulés — qu'ils soient critiques de cinéma ou militaires — on ne parlera plus dorénavant que de « cinéma brésilien ». Comptant d'ailleurs dix cinéastes en activité et d'autres sur le point de l'être, le « cinema novo » peut, dans une production de trente films par an, s'arroger la réputation d'être *tout* le cinéma brésilien. Nelson Pereira dos Santos et Roberto Santos (qui, après dix ans d'inactivité, finit son deuxième film : *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*) étant très liés au mouvement, il ne resterait donc plus en dehors que les « outsiders » Duarte et Khouri, dont on a pu voir à Cannes *Noite Vazia* (*La Nuit vide*).

On parle beaucoup en ce moment d'une opposition entre cinéma urbain et cinéma rural en raison de la mauvaise volonté dont viennent de faire preuve les autorités brésiliennes envers les films qui montrent la population pauvre de l'intérieur du pays. Attitude caractéristique du complexe d'infériorité éprouvé par une certaine aristocratie en pays sous-développé. Maintenant que commencent à être réalisés les premiers films « cinema novo » se déroulant à Rio ou à Sao Paulo, il convient plus que jamais de se méfier d'un tel complexe. Des films ne mettant en scène que la bourgeoisie des grandes villes s'achemineraient en effet inévitablement vers une imitation du cinéma européen. Car l'importance de ce cinéma ne cesse de croître aux yeux de nos cinéastes, rendant difficile une originalité qui ne pourra venir que d'un enracinement profond dans la réalité brésilienne, que la « modernité » d'un langage hérité surtout des cinéastes français et italiens ne pourra plus alors que servir.

C'est une recherche de cet ordre qui fait le grand mérite de *Sao Paulo Société Anonyme* de Person, qui représente fort bien le mouvement au premier Festival du Nouveau Cinéma à Pesaro (en Italie, cf. compte rendu le mois prochain), d'autant plus que, film tourné à Sao Paulo, il évite le péril d'académisme pourtant redoutable en pareil cas, puisque la fascination exercée sur quelques critiques et réalisateurs locaux par une nostalgie du romantisme, y conduit en droite ligne. Abordant la médiocrité de la classe moyenne, le film décrit — contrairement à *Il posto* par exemple — l'angoisse d'un jeune homme qui refuse de rester prisonnier des valeurs de la petite bourgeoisie : l'argent, le mariage, les enfants, la voiture et les week-ends, rendus accessibles par le « boom » de l'industrie automobile brésilienne, ainsi que par une relative absence de scrupules. Voyant son patron (émigrant italien enrichi) comme l'image de ce que lui réserve l'avenir et sa femme comme l'instigatrice de son engluement, le héros connaît une révolte qui le force à ne plus vivre sa vie ou du moins à la vivre *vraiment*. D'un ton volontairement mélo, le film n'est pas sans quelques incertitudes de goût, mais c'est un remarquable témoignage. Tourné dans la rue et en décors réels dans la plus pure tradition italienne (Person a fait le Centro Sperimentale ainsi qu'un stage avec Zampa), grâce à la mobilité d'une caméra très Nouvelle Vague, Person s'accorde quelques hommages à Fellini et Resnais en sachant qu'il tient la « brasilianité » qu'il recherche, dans une photo admirablement crue (due à l'excellent Argentin Ricardo Aronovich), une grande volonté d'engagement et un son défectueux.

A mi-chemin entre le cinéma urbain et le cinéma rural : le

cinéma de banlieue. Inauguré avec *Porto das Caixas*, il se développe avec *A Falecida* (*La Défunte*) de Leon Hirzsman, actuellement en cours de mixage. Tiré d'une pièce de Nelson Rodrigues, sorte de Tennessee Williams brésilien, le film sera la curieuse rencontre du naturalisme forcené de l'écrivain et de la forme rigoureuse et limpide qu'affectionne Hirzsman (cet admirateur fanatique de Vermeer) en raison peut-être de ses convictions idéologiques et de sa formation d'ingénieur. Son premier film, un épisode de *Cinco Vezes Favela* était de l'avis unanime une gamme eisensteinienne exemplaire. Délivré de ses classiques, Leon est allé au Nordeste d'où il a ramené *Maioria Absoluta* (cf. Marcorelles in *Cahiers*, n° 164). *A Falecida* est au départ l'histoire d'une moribonde qui veut un enterrement de luxe, d'où déboires de son mari désireux de satisfaire cette dernière volonté et nombreuses interférences sexuelles morbides. Les films d'après Nelson Rodrigues connaissent toujours un grand succès public ; le sexe marche partout. A plus forte raison dans un pays pauvre et catholique. Désireux d'orner un tel succès assuré, en y ajoutant la dignité d'une valeur « artistique », les producteurs firent appel à Glauber Rocha qui refusa en conseillant le choix d'Hirzsman. En même temps que la confirmation du talent de celui-ci, c'est une vaste ouverture du « cinema novo » au public que ce film laisse espérer.



« Negro Amor de Rendas Brancas », de Joaquim Pedro.

« Sao Paulo S.A. », de Luis Sergio Person : Eva Wilma et Walmor Chagas.

Démarche proche de celle de Walter Lima Jr. dont *Menino de Engenho* (*Gosse de Engenho*) est en cours de montage. Basé sur un classique de la littérature brésilienne (à rapprocher de « Poil de carotte »), c'est l'histoire d'une enfance vécue dans une grande plantation de canne à sucre lors de la décadence (due il y a quarante ans à l'apparition de méthodes plus modernes) des propriétés de ce genre et de l'aristocratie qui en vivait. Ancien critique et assistant de Rocha pour *Deus e o diabo na Terra do Sol*, Lima Jr a, comme presque tous les réalisateurs brésiliens, découvert le cinéma grâce aux films américains. Mais chez lui seul, cette influence a conservé le dessus face aux séductions plus tardives du cinéma européen. Les « rushes » évoquent invinciblement le Ford des films irlandais que Lima Jr. adore, tout en témoignant de l'attention portée à une réalité purement locale. En 1925, la campagne brésilienne gardait un air début de siècle, ce qui ajoute une douce mélancolie à un sentiment bucolique d'un lyrisme très discret. Des cadrages simples, des mouvements de caméra souples et rares, redonnent un peu la sensation d'accord avec l'univers que l'on trouve dans les films américains classiques.

Joaquim Pedro, dont Moullet loua jadis, à propos de *Couro de Gato* (*Peau de chat*), l'efficacité en la comparant à celle des petits gangsters (ce qui n'est pas peu dire), Joaquim Pedro, donc, finit le tournage de son premier long métrage de fiction dans une région qui a connu au XVIII[e] siècle la splendeur, grâce à l'exploitation des diamants et qui est aujourd'hui en pleine misère, après la décadence. Dans un patelin à mille kilomètres à l'intérieur du pays, il tourne la sombre histoire des amours d'un prêtre et d'une jeune fille, fleur égarée parmi de vieux ivrognes et des femmes décaties fanatiquement religieuses. Après avoir refréné pendant longtemps ses goûts profonds en tournant des documentaires, Joaquim Pedro se livre tout entier dans ce film tiré d'un poème de Carlos Drumond de Andrade. C'est après vingt-quatre heures de train, de bus et de jeep, dans la poussière rouge des routes brésiliennes que je l'ai vu répéter des dizaines de fois chaque plan, multiplier les prises en choisissant toujours l'endroit le plus ingrat pour placer la caméra, avec un calme olympien malgré plusieurs accidents de tournage (une production brésilienne, étant faite de bouts de ficelles, craque souvent) et cet air d'hidalgo qu'il tient peut-être d'une famille très traditionnelle. Dans un petit cinéma pas trop éloigné de l'endroit de tournage (où il n'y a ni eau courante ni électricité) j'ai vu une heure de « rushes » et aperçu l'allure du grand cinéma. C'est un film de crise où l'ambition n'a d'égale que l'exigence, ce pourra donc être, plus qu'un autre, un film imparfait. Mais il se pourrait aussi que ce soit un chef-d'œuvre. C'est ce que permettent d'espérer de longs plans au cours desquels travellings et zooms très élaborés accompagnent les personnages ainsi qu'une interprétation excellente due à des acteurs de théâtre pour les rôles principaux et aux habitants de l'endroit pour une figuration assez goyesque. *Negro Amor de Rendas Brancas* (*Amour noir de blanches dentelles*) est donc un film dont nous attendons beaucoup.

Côté « vétérans », Saraceni s'apprête à abandonner l'univers criminel et dostoievskien de son premier film pour celui, brûlant d'actualité et d'inquiétude, d'un jeune sociologue en crise politico-sentimentale. Glauber Rocha (dont les *Cahiers* ont bien reconnu l'intellectualisme, mais assez mal la force qui ancre profondément dans notre sol cette œuvre obsédée par l'opposition et la mitoyenneté du Bien et du Mal) récrit pour la quatrième fois le scénario d'un film qui s'appellera *Terra em Transe* (*Terre en transe*). Seul Diegues reste fidèle à la stricte orthodoxie du « cinéma novo » puisqu'il voudrait faire un mélodrame sur les natifs du Nordeste qui arrivent à Rio et vont vivre dans les « favelas ». Ces deux thèmes traditionnels du cinéma brésilien seraient traités d'une façon tragique et lyrique, en chanté et en dansé. Mais ce ne sera pas encore pour cette fois, le rachitisme de l'industrie brésilienne ne pouvant supporter le budget d'un film musical. Malheureusement.

G. D.

Petite annonce

Sam Peckinpah recherche jeune fille ; *quinze ans* ; beauté naissante non dénuée d'aspects déjà dépravés ; frêle encore ; *démarche* mal assurée. Candidates, s'adresser aux C. du C. qui feront le nécessaire. La recherche de cette adolescente aux traits encore inconnus (mais évoquant ceux d'une Patricia Gozzi — aujourd'hui plutôt qu'à l'âge de Cybèle), héroïne de son prochain film occupait en effet presque toutes les pensées du Peckinpah que nous avons rencontré, Guégan (gros succès de son accent anglais ensoleillé) et moi-même, lors du bref et récent passage de Sam à Paris. *Presque,* dis-je, car les autres pensées étaient encore tournées jusqu'à l'obsession vers ce *Major Dundee* mutilé et renié (« à sa sortie, je n'ai pas dessoulé pendant une semaine »), vers ce *Cincinatti Kid,* qui, pour lui, dura huit jours. Nous l'avons vu le temps de quelques (nombreux) verres, le temps de quelques échos tristes sans être amers sur les responsables de ses malheurs : MM. Bresler et Ranshohof (« J'ai travaillé avec les deux types les plus odieux qui soient, maintenant il ne peut rien m'arriver de pire »), le temps de nous confier sa nostalgie des bains matinaux sur la plage au bord de laquelle il habite, son amour du Mexique où il voudrait aller vivre avec ses enfants loin de Hollywood et des producteurs, son désir enfin de rencontrer cette adolescente qui, etc.
L'homme dégage une telle sympathie et il y avait de telles beautés insolites dans son *Guns in the Afternoon* (qu'il considère comme son seul film avec quelques TV que nous verrons peut-être bientôt) que nous revenons ici sur *Major Dundee.* James R. Silke donne quelques précisions sur ce qu'il manque à ce film pour être de Peckinpah et Dépêche dit une nouvelle fois les qualités éparses qui font de ce que nous avons vu les bribes du vrai bon film que nous ne verrons jamais. — J. B.

Dundee bis

Si *Major Dundee* est d'un abord difficile, c'est qu'il n'y a pas à proprement parler *un* récit, mais deux, trois ou davantage, enchevêtrés. Car ici on ne prend *rien qu'on* n'abandonne aussitôt au profit le plus souvent de l'exact contraire. Le *propos initial,* le point de départ du film, c'est l'expédition punitive montée contre l'*Indien* Charriba. Mais dans cette poursuite, la nécessité de s'approvisionner contraint le *major* Amos Dundee (C. Heston) à un détour par un village. Devant la misère des habitants, toutefois, le pillage projeté se transforme en distribution de charité et le combat à *peine engagé en réjouissance* générale. La guerre est un peu oubliée (on n'en *reparlera qu'à la fin*) et chacun trouve bon de fêter « le simple fait de vivre ».
Les deux premiers films de Peckinpah : *Deadly Companions* (encore inédit en France) *et Guns in the Afternoon* avaient déjà montré que son art n'est pas de ceux qui favorisent le confort du spectateur. Il y abordait l'essentiel comme par distraction, il faisait prendre le centre d'intérêt pour une digression et son récit n'était jamais linéaire : la ligne en était toujours au contraire brisée, ramifiée par une parenthèse (par exemple la halte des bandits chez le vieux fermier dans *Guns in the Afternoon*) qui devenait rapidement un accident venant en perturber le cours (quand ils se portaient au secours d'Elsa après les infortunes que lui avait values son mariage) et enfin récit à son tour, à l'intérieur du premier ; bref, c'était l'équivalent, point trop indigne, de ce que l'on a nommé, point trop à tort, « le roman à branche ».
De là sans doute son goût pour les personnages « embrigadés » (vieux bandits de *Guns in the Afternoon,* Sudistes, déserteurs et voleurs de chevaux de *Major Dundee,* qui semblent dorénavant composer la faune qu'il affectionne) mais en fait étrangers sinon franchement hostiles aux intérêts en jeu et ainsi parasites du récit puisqu'ils n'ont d'autre souci que de refréner l'action et de l'orienter à la première occasion (on vient de le voir) vers une direction nouvelle. Le plaisir que l'on éprouvait à la vision de *Guns in the Afternoon,* nul doute qu'il n'ait d'abord été celui de Peckinpah lui-même, à *raconter* l'histoire de ces aventuriers partant à la très classique recherche d'*un dépôt d'or* dans la montagne et se rendant compte, en cours de *route, que le filon* qu'ils avaient trouvé n'était pas aussi riche qu'ils l'espéraient.
Peckinpah n'est-il pas plus ou moins un de ces chercheurs ? Si *Major Dundee* était son *dernier western comme* il l'affirme dans son entretien (Cahiers, n° 159) et comme le *confirment ses récents* projets, il faudrait bien admettre que sa carrière elle-même prolonge et accomplit cette évolution, propose une nouvelle illustration de cet itinéraire qui, dans ses films, mène des êtres souvent contraints et conscients de faire ce pour quoi ils sont le moins faits (dans son premier western, *Deadly Companions,* une femme entreprend de conduire, seule, un chariot à travers le désert ; dans *Major Dundee* les condamnés à mort sont graciés à partir du moment où ils se portent volontaires pour l'expédition), à décrocher en cours de route pour obliquer vers une direction nouvelle.
Mais *Major Dundee* se présente aussi comme le journal intime, le carnet de route tenu (fidèlement, mais les trous sont nombreux) par un des seuls survivants d'un épisode de la guerre du Mexique. Si, entre l'image et le commentaire (c'est-à-dire la lecture du carnet), c'est un perpétuel jeu de renvois dont l'humour n'est jamais absent, le commentaire étant très souvent contredit par l'image (« Veille de Noël, tout est calme » et on voit deux hommes rouler à terre en luttant) et comme contraint par elle de se rectifier lui-même dans le moment présent (« c'est un combat amical »), cela contribue à entretenir et *à accentuer* ce sentiment de flottement dans la conduite du discours qu'on *sentait déjà dans ses films* précédents. Certains éléments sont posés au début, qui ne *seront expliqués qu'à* la fin, la disparition du guide indien, par exemple. Il serait facile de *plaider* le divertissement (de l'auteur aux dépens de son film et du public, thèse qu'accréditerait encore les échos recueillis sur le tournage ou plus exactement sur le long intervalle entre le tournage et le montage), mais ce serait perdre de vue que tout cinéaste cherche, à chaque nouveau film, à donner son maximum ; et le manque de « métier » n'est pas plus vraisemblable : on a souvent vu, à la fin des films de Peckinpah, que les coups de tête étaient le résultat d'ingénieux calculs et que des indices se dissimulaient là ou on croyait déceler des raccords maladroits (ainsi dans *Guns in the Afternoon,* ce plan du père priant à genoux près de la tombe de sa femme, repris à la fin pour signifier son assassinat). Plus justement, il faut donc convenir que tout, chez Sam Peckinpah, prend d'abord les teintes de la frivolité et du divertissement et ne consent à dévoiler qu'après coup sa nécessité et sa gravité. — C. D.



Sam Peckinpah et Richard Harris.

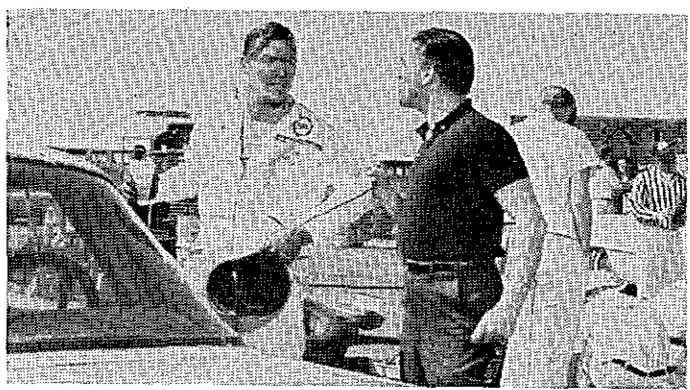
Massacres en détail

Major Dundee a été aux Etats-Unis l'objet de nombreux commentaires et débats. Les cinéastes — en particulier les jeunes — sont effectivement concernés au plus haut point par ce qui a été fait à ce film par le producteur Jerry Bresler, puisque de *nombreuses* mésaventures analogues sont arrivées par le passé à d'autres excellents *cinéastes.* M. Peckinpah pense que *Major Dundee* est un mauvais film et regrette d'*avoir signé un* contrat qui ne l'autorisait qu'à effectuer un simple bout à bout et d'avoir cru M. Bresler qui lui assurait avant le tournage qu'il pourrait faire le montage *définitif.* Quoi qu'il en soit, M. Peckinpah a demandé que son nom soit *retiré d'un film qui* n'est pas celui qu'il fit.
Pour qui a vu les précédents *films* de M. Peckinpah, il est clair que dans *Major Dundee* quelque chose n'a pas tourné *rond.* De nombreux personnages du film manquent complètement de caractère et n'ont plus un rôle utile au déroulement de l'intrigue. Le film original durait deux heures quarante, on en montre maintenant deux versions, l'une de deux heures douze et l'autre de deux heures. La coupure de quarante minutes contient les scènes nécessaires pour faire de ce film un récit complet de M. Peckinpah. Quand Charlton Heston décida de participer au film, il précisa que le scénario serait dû à M. Peckinpah et le film dirigé par celui-ci. Il avait l'espoir — comme tous les bons acteurs — que le film serait plus qu'un simple film d'action mais que ce quelque chose de plus serait raconté en termes d'action. Pendant le tournage, M. Heston rendit son cachet (comme le fit M. Peckinpah) pour que la véritable ouverture du film (un massacre vrai, réel, sanglant, sadique et brutal du Rostes Ranch par les Apaches) puisse être tournée. Cette ouverture, terrible, tragique, fournissait au Major et à Ben Tireen (Richard Harris) la motivation nécessaire pour suivre les Apaches et les tuer. Ce n'était pas seulement une nouvelle *Apache hunt.* Cette ouverture ainsi que d'autres *nombreuses* séquences qui ajoutaient une dimension véritable aux personnages, *ne fut pas retenue.* La lutte que menèrent M.

Heston et M. Peckinpah pour que ces scènes prennent place dans le film fut longue et amère. Ils la perdirent.

Prenons un autre exemple. Lorsqu'il s'agissait de montrer l'incapacité du Major à mener ses hommes et ses conséquences tragiques, la scène suivante était prévue. Après qu'il eut mené ses hommes dans la première embûche tendue par les Apaches et fut sévèrement défait par eux, le Major demandait à Ben Tireen de sortir la liqueur des paquetages pour les hommes.

Tireen répondait : « C'est resté au fond de la rivière » et le Major répliquait : « Nous avons laissé bien des choses au fond de la rivière ». Pendant ce dialogue, le film contenait quelques plans caractéristiques de Peckinpah : le « clairon » (Michael Anderson) va chercher de l'eau dans la rivière. Il y plonge un récipient qu'il porte ensuite à ses lèvres mais s'immobilise lorsqu'il voit ce qu'il contient et remet l'eau sanglante dans la rivière. Il cherche un endroit plus propre où il y a moins de sang, replonge le récipient et boit à grandes gorgées. Privé de telles notations, propres à clarifier le propos du cinéaste, le film a été attaqué pour être un film favorable à la guerre. En fait, M. Peckinpah ne fait pas de film à messages et si celui-ci n'était pas *en soi* un film contre la guerre, il présentait une tranche de vie (dans le cas présent : la guerre) avec une vérité qui n'en faisait pas une œuvre spécialement alléchante quant à certains aspects de cette vie que nous vivons. — J.-R. S.



H. H. (suite)

Nous verrons dans quelques mois *Redline 7000*, dernière œuvre d'Howard Hawks. La « ligne rouge » du compte-tours indique au pilote d'une voiture de course le point-limite en deça duquel son moteur « tourne » sans danger. Quelques hommes conduisent, entretiennent et réparent ces bolides qui filent à 280 kilomètres à l'heure. Comme dans *Hatari*, la caméra monte en voiture et partage les dangers. L'entraînement et les courses sont la part du jour, les filles qu'on se dispute et le calme des veillées, celle de la nuit. Acteurs et actrices sont à peu près inconnus : John Robert Crawford, Norman Alden (sur la photo), James Caan, James Ward — le faux indien de *Man's* — d'une part, de l'autre Laura Devon, Marianna Hill, Idell James, Charlene Holt — Tex dans *Man's* — et Gail Hire, une brune de 23 ans, découverte par Hawks, dans la lignée de Bacall, mais on peut déjà augurer de l'élégance et du détachement des premiers, de la vigilance et de l'efficacité des dernières, ou vice versa. — J.-C. B.

Fin d'une ère ?

La Motion Picture Association of America (M.P.A.A.), qui n'a jamais admis la mise à l'index de qui que ce soit dans l'industrie cinématographique américaine, vient de payer 80 000 dollars pour le règlement à l'amiable d'un procès intenté en 1961 par 12 scénaristes et acteurs accusés de sympathies communistes à l'époque du maccarthysme.
Les douze (les scénaristes Albert Maltz, Ned Young, Lester Cole, John Howard Lawson, Herbert Biberman, Robert L. Richards, Philip Stevenson et Fred I. Renaldo, et les acteurs Alvin Hammer, Gale Sondergaard, Frances Farmer et Shimen Rushkin) accusèrent les compagnies et producteurs membres de la M.P.A.A. d'avoir conspiré à leur ruine en les empêchant de vendre leurs produits et services.
Young, travaillant actuellement à Universal comme scénariste sur *Rebel Troops*, a déclaré que la Federal District Court à Washington aurait dû se saisir de l'affaire cet automne. — A. M.

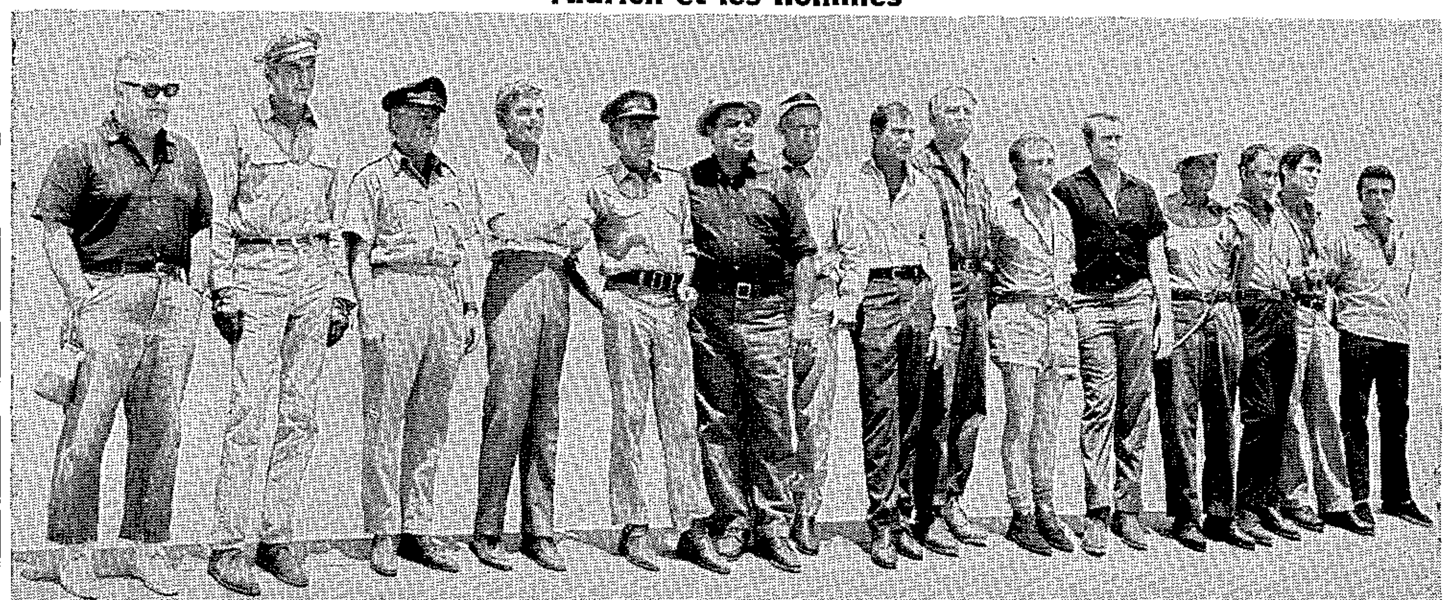
Plus grande part de gâteau

Comme les producteurs comptent de plus en plus sur la vente d'un film à la télévision, une fois sa carrière aux guichets terminée, pour faire leur véritable bénéfice, les acteurs américains ont décidé de demander une augmentation de 150 pour cent des « résidus » qu'ils reçoivent maintenant des ventes à la TV.

Le contrat collectif de la Screen Actors Guild (SAG) avec l'Association of Motion Picture and Television Producers (AMPTP) expirant le 31 juillet, les acteurs sont prêts à laisser de côté toute demande de hausse de salaires pendant les trois prochaines années si l'organisme patronal veut bien considérer une augmentation substantielle des « résidus » en question. Depuis un certain temps, les ventes de plus en plus lucratives que les studios ont su conclure avec les chaînes nationales et les compagnies de sous-vente de « serialisations » et de vente en bloc aux stations individuelles ont attiré l'attention de la SAG.

Le comité de négociation de la Guilde (George Chandler, Claude Akins, Charlton Heston, Karl Malden et Michael Connors) essaiera également de « boucher certains trous » dans l'accord collectif qui concerne le paiement aux acteurs ayant travaillé dans des films « perdus », films saisis en litiges légaux, et films « instantanés » (Electronovision et autres procédés électroniques permettant le tournage en quelques heures de pièces de théâtre). — A.M.

Aldrich et les hommes



Après les Jane et les Charlotte, Aldrich tourne l'histoire de quatorze hommes et de leur volonté de vivre : *The Flight of the Phoenix* : de gauche à droite, Aldrich, James Stewart, Richard Attenborough, Hardy Kruger, Peter Finch, Ernest Borgnine, Dan Duryea, Christian Marquant, George Kennedy, Ronald Fraser, Peter Bravos, Alex Montoya, Ian Bannen, Gabriele Tinti et son fils, William Aldrich.

1

2



3

le cahier critique

A rebours ?

ALPHAVILLE, UNE ETRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION. Film français de JEAN-LUC GODARD. *Scénario :* Jean-Luc Godard. *Images :* Raoul Coutard. *Musique :* Paul Mizraki. *Montage :* Agnès Guillemot. *Interprétation :* Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina (Natacha Vonbraun), Akim Tamiroff (Henri Dickson), Howard Vernon (Professeur Leonard Nosfératu, alias Professeur Vonbraun), Laszlo Szabo (Ingénieur en chef), Michel Delahaye (Assistant de Pr. Vonbraun), Jean-André Fieschi (Professeur Heckell), Jean-Louis Comolli (Professeur Jeckell), et Alpha 60. *Production :* André Michelin, Chaumiane Prod. - Filmstudio (Rome). *Distribution :* Athos Films.

Chez les croyants et convertis de fraîche date, on allait jusqu'à voir dans *Alphaville,* neuvième livre des lois godardiennes, je ne sais quelle Apocalypse des temps modernes et selon Saint Jean-Luc. Seuls quelques barbares au cinéma trouvent de meilleur ton le snobisme de l'anti-snobisme et renâclent devant le conte de fées ; où Peau-d'Ane, fille soumise du systématique Barbe-Braun qui grille les circuits de ses maîtresses magnétiques, est tirée de son long sommeil par Lemmy à la houpe et s'embarque avec lui vers Cythère-City dans sa Ford-citrouille... La parabole est pourtant transparente, le *message* délivré par le film pourtant des mieux décodés, des plus commentables, des plus strictement engagés.
Non, ils n'ont pas marché : ils voudraient nous faire croire qu'ils ont perdu toute innocence et toute perversité, toute fraîcheur et toute maturité.
Mais cette fois c'est parce qu'ils ont compris. Trop bien, trop vite : *Alphaville* n'est au grand jamais que le B.A. BA de l'Apocalypse de notre temps qui, etc. (voir plus haut).
Film prophétique pour les uns, anachronique pour les autres : c'est que les uns et les autres se préoccupent moins d'*Alphaville* ou de Godard que de leur propre *situation,* avance ou retard, par rapport au va-et-vient (dialectique) du monde et des machines Bull — le film servant ici de prétexte à prise de conscience hâtive. C'est chose curieuse (et peu française) qu'un film d'action (l'étant à plus forte raison s'il ne s'y passe rien, ce qui n'est pas le cas) livre de la sorte une intelligentsia à la méditation, même négative. Si l'on allait au ciné, c'était plutôt pour se laisser griser par la valse brune et ne plus penser (ceci implique que l'on pensait hors du ciné). Mais voilà qu'on se met à penser : révolution dans les mœurs. Plus encore : qu'ayant à faire à un film dit à juste titre de « fiction » (mais où la science-feuilleton n'a point place), chacun se tourne vers son voisin pour se documenter (vers sa glace, son journal, ses idées reçues, son béton culturel). Au cinéma, c'est donc ce qu'il est convenu de nommer la vie qui est important. La découverte n'est pas nouvelle, mais c'est peut-être un bon point de savoir que ce qui fait qu'un film compte, ce qui prouve s'il est « engagé » ou non, c'est que l'on *compte* et *que l'on s'engage* (pour, contre, peu importe) *avec* lui.
Tout ceci pour en finir avec la plupart des « problèmes » (allant de l'ordre intime au politique et au cosmique même) que ce film a drainés et qui le font perdre de vue. Le film heureusement se tient un peu en retrait de ce besoin soudain d'exégèse. Restent ceux qui, ayant compris ou pas ce qu'ils voulaient bien, se font sourde oreille et posent des pourquoi.
Quand Braque peint deux poissons avec un citron, le tout sur une assiette, on ne vient pas lui demander (pas à ma connaissance) ce que peuvent bien se raconter les poissons, pourquoi ils sont là, et pas dans les mers, auquel appartient le citron et si l'assiette les exploite. Même chose s'il peint un homard, personne ne s'inquiète de savoir s'il est à l'américaine. On peut (à la rigueur) demander directement aux poissons le sujet de leur conversation : les poissons peints parlent beaucoup ; et de quoi parleraient-ils, sinon de Braque ? Bref, il suffit que les poissons soient peints, on ne s'avise pas de chercher s'ils sont sardine grossie ou baleine rapetissée. Quand Fautrier peint des choses bleues avec des gribouillis jaunes, il ne se trouve pas d'amateur (ni même de critique d'art) pour interroger le sort ou le sens de ces nébuleuses, auréoles ou taches graisseuses. Et personne ne fait le rapprochement avec le drapeau du Brésil vu à travers fort brouillard.
C'est une chance qu'ont la peinture, la poésie et tout le reste ; que n'a pas (encore) le cinéma. C'est en même temps ce qui fait l'attrait, la force et le risque du cinéma, qu'un acteur ne puisse mettre un pied devant l'autre sans que le spectateur veuille savoir où *il va, pourquoi,* si sa maîtresse l'a congédié et si c'est là sa dernière paire de souliers. A ce point de vue, l'auteur du *Signe du Lion* est parvenu à imposer sa loi, sa fantaisie et sa logiques propres en répondant d'avance et par précaution.
Il est temps néanmoins de revendiquer, avec tous les grands cinéastes et spécialement pour Godard, le recours exclusif à la *non-signification.* Elle est bien sûr carrément impossible : impossible que Karina et Constantine dans un couloir ne renvoient pas au *Procès,* ne signifient pas plus ou moins Ariane et Thésée, Eurydice et Orphée (entre quelques douzaines de sens envisageables). Mais dès ce moment où justement ils ne signifient pas *plus ceci que cela, ils n'ont aucun sens* particulier et ils les ont tous, c'est-à-dire qu'il est alors loisible et nécessaire d'appliquer sévèrement la *non-interprétation,* le *non-commentaire,* la *non-explication.* Joyce l'a su, qui fourre toute l'Odyssée de la culture dans son « Ulysse ».
Proposons donc de laisser une fois pour toutes l'analyse thématique, la critique *thématique* et la *thématique* elle-même se mordre à tout jamais la queue. C'est assez de s'en prendre aux choses elles-mêmes, assuré que leur sens, si peu qu'elles en aient, sera de la prise. Plus essentiel est de savoir comment, pourquoi se construit *Alphaville* (film), que de savoir pourquoi et comment Alphaville (utopie) se détruit. Prenons l'exemple d'une séquence particulièrement déconcertante et riche en pourquoi : quand Lemmy Caution, ayant liquidé quelques blouses blanches, s'évade d'Alpha 60 et arrive dans une sorte de hangar à voitures où, *brutalement,* les valeurs lumineuses s'inversent, la pellicule passant en « négatif » (le noir blanc et brillant, le blanc noir et mat). Evidemment cette séquence a été filmée tout à fait classiquement, et rien ne permet de supposer (si même c'est le cas) que Godard au moment du tournage la voyait déjà « à l'envers ». C'est de toute façon *au stade du montage que ce choix étrange* intervint. On en demandera la raison. Godard sans doute a la sienne, peut-être tout simplement technique ou pratique ; ou bien fantaisie.
La critique thématique tâchera de répondre en reliant ce passage aux thèmes du film, au sujet, au sens de l'ensemble. Chose possible. On peut expliquer que, dès *Caution échappé au tourniquet* infernal de la machine et lui ayant posé la colle dont la résolution entraîne la destruction d'Alpha 60 par elle-même, celle-ci, forcée par sa logique qui est de planifier et de résoudre les difficultés, élucide effectivement l'énigme, le processus d'auto-destruction ainsi enclenché.
D'où, dira-t-on, un cataclysme qui *surprendra un à un* les rouages, un chaos des valeurs et des ordres, les signes bousculés et basculés : ce que le cinéaste traduirait très justement alors par un effet d'optique analogue à l'éclair des explosions nucléaires, ou plus simplement par un renversement pareil des impressions lumineuses. Je veux bien. C'est peut-être cela. Mais, outre la grosseur de l'explication et sa naïveté, ce serait alors un regrettable pléonasme.
Quelles que soient les raisons de l'opération mystérieuse, il me paraît plus simple, plus fructueux, plus nécessaire aussi de remarquer, par exemple, que cette effraction plastique s'apparente et répond à tout un *jeu* de la lumière au long du film. Dans ce film et dans cette ville où l'on ne voit pas le soleil et où le jour se lève dans les ampoules électriques, la lumière délire. Ce sont ces clignotements douloureux à la rétine d'une sorte de lampe à incandescence qui envahit l'écran dès le générique et qui le ponctue de ses rythmes bizarres. Elle revient ensuite, leitmotiv un peu bancal, comme désaxé, inonder encore la toile et l'œil de ses variations d'intensité, le souffle parfois brusque et saccadé, bref et violent, d'autres fois progressif et sournois, selon une alternance complexe et une fréquence changeante.
On demandera alors le pourquoi de ces éclairs doux ou brutaux. Je ne demanderai pas pourquoi ce clignotement, mais ce qu'il est ? Une chose, et son contraire, et de l'une à l'autre la brusquerie ou la légèreté du passage : un processus d'inversion très élémentaire. Pareil au mouvement d'un pendule entre pôles plus et moins. L'alternance des phases, l'échange

automatique des charges et des valeurs. Un système en équilibre, donc, où les contraires se valent et peuvent s'intervertir.
C'est un caractère propre au cinéma de Godard que cette équivalence des éléments. Il y a le refus de privilégier un signe aux dépens des autres. Toutes choses sont données, sont montrées comme égales. Tout est sur le même plan : la séquence « en négatif » vue de la même distance et mise au même niveau que les scènes de bagarres, de balade ou que les gros plans de phare ; non pas une unité de ton, une uniformité, mais une unité de mesure et une égalité de poids. Le sourire vaut les larmes, le geste en l'air et le geste qui tue sont chargés de la même intensité. Le cinéma de Godard n'est pas un cinéma préférentiel ; rien n'y est souligné — ou plutôt, *tout l'est de la même manière,* ce qui ne va pas sans choquer : que les moments « creux », les paroles ou les gestes « gratuits » prennent autant d'importance que les moments, les paroles ou les gestes qui concernent plus directement « l'action », leur confère un surcroît de présence, une insistance gênante, une place qui semble d'autant plus envahissante qu'elle n'existe pas du tout dans le cinéma conventionnel.
Ce refus rigoureux de l'effet entraîne un effet second et d'autant plus marquant qu'il est inattendu, inédit. L'égalisation est le moyen de renverser les rôles. Ce qui était traditionnellement considéré comme important continue de l'être chez Godard, mais passe au second plan, derrière ce qui n'était pas considéré comme important et qui le devient tout autant. L'égalité existe toujours en droit, plus en fait. L'équivalence conduit au privilège et l'équilibre à la rupture. Réciproquement, les situations usées, les conventions nécessaires, gagnent, en perdant leur prééminence, une nouvelle fraîcheur, une innocence à son tour inquiétante. Fausse innocence qui redonne une importance vraie aux lieux communs de l'écran.
Ainsi retrouve-t-on ce principe d'inversion, d'alternance, de balance, caractéristique du cinéma de Godard. Ce fameux découpage-montage avec ses faux-raccords et ses ruptures provoquées est un montage de type associatif scandé par l'inversion des alliances et leur contraste ; dialogues, jeux de scène se renvoient point à point; le mouvement préféré de la caméra est d'aller-retour ; succession des séquences, construction avouent aussi ce jeu de l'esprit, douche écossaise ou montagne russe, va-et-vient obsédant, dialogues et chassé-croisés d'un bout à l'autre du film. C'est encore la structure en miroirs (à peine déphasés) d'*Une femme mariée ;* l'articulation en pans symétriques du *Mépris,* d'*Une femme est une femme ;* les décrochages en quinconces des *Carabiniers* et de *Vivre sa vie.* (Schémas dont les films s'accommodent plus souplement.)
Alphaville en revanche est en porte-à-faux. Il semble que le film soit fait de glissements successifs qui le font basculer plan par plan, tout entier, comme s'il était entraîné doucement par cette image qu'il donne d'un monde à l'envers ; image symétrique et très fidèlement inverse de nos vies et décors (tournée à Paris aujourd'hui) ; les perspectives pourtant y semblent un peu faussées, comme étrangères à nos coordonnées : tout se passe comme si cette image légèrement gauchie de nous-mêmes, ce film trop familier et trop étranger appartenaient déjà à cet autre monde d'ombres et de reflets à quoi ils sont transparents et qui viennent se surimposer à notre image pour la fausser. Quelque chose dans le film trouble, qui porte la marque de la fiction proposée, qui est pour cette fiction le commencement de la réalité. Que ce film soit fait, qu'il ait été possible, que nous en soyons à la fois les acteurs hagards et les spectateurs égarés, c'est le premier pas vers la matérialité de la fable.
Par là *Alphaville* rejoint quelques films dont il vaut mieux *ne pas parler,* de crainte que le poids des mots, la matière des commentaires n'ajoutent encore à ceux des images et ne fassent définitivement pencher la balance incertaine de l'art et de la vie tout entière du côté de la vie, le spectacle se renversant en épreuve et le rêve en chair : *Vampyr, Nosferatu, The Dammed, Metropolis* sont à la limite d'un équilibre fragile entre l'imaginaire et le vécu : une participation supplémentaire les incarne un peu plus chaque fois. Il suffit que nous soyons spectateurs d'*Alphaville* pour que le film et l'image de nous qu'il nous donne se mettent à basculer de l'autre côté du miroir et de l'écran, chassant vers nous les ombres de la région des ombres, y attirant nos reflets d'abord, les choses elles-mêmes et nous ensuite.
Le futur immédiat que dit le film est bien notre contemporain : nous y sommes les voyeurs de nous-mêmes. Ce n'est pas une durée qui nous en sépare, mais une distance élastique, qui attire ou résiste : une différence de densité. Comme si tout le poids se transportait des choses à leur reflet, inversant les rapports que nous entretenons avec nos miroirs et nos écrans. Le film nous place avec lui de l'autre côté du miroir. C'est Lemmy Caution qui est du bon côté ; véritable spectateur de cet échange, c'est à lui qu'appartient de briser pour nous le miroir, délivrant nos reflets de ces ombres qui s'abîment comme un lest soudain lâché.
Alphaville est à la fois l'histoire et l'effet de cette lente remontée de plongeurs vers les surfaces, de cette récupération des ambiguïtés et des parités. La démarche du cinéaste se superpose à celle de son personnage, et la création se montre dans la fiction : tout se passe comme si, avant même que d'être commencé, le film existait déjà tout entier, bien réel et bien achevé, mais hors de prise, en négatif si l'on peut dire, dans l'ombre dont il revient peu à peu. Ce qui implique que Godard, contrairement à la légende, n'est pas un improvisateur. Sa démarche est d'un enfant ou d'un poète, tout le contraire d'un improvisateur.
Le dessin de l'ensemble est tracé avant d'être visible ; le film formé avant d'être formulé : le cinéaste le sait, sans savoir ce que seront ce dessin et cette forme. Il s'agit, chaque pièce après l'autre, d'en reconstituer le puzzle ; il ne sait pas dans quel ordre ces pièces se présenteront à lui : ce qu'on prend pour improvisation n'est que la logique de l'ensemble se dégageant peu à peu d'elle-même. On dirait que son œuvre est toute faite d'avance, et que son travail se borne modestement à la dégager plan par plan, méticuleusement, pour paraphaser Cocteau parlant de Satie.
Braque dit aussi : « Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche, la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini. » C'est la création à rebours. Cette création n'est jamais vraiment finie, ni le puzzle complet ; il peut toujours s'y intégrer de nouvelles pièces ; craignons de les fournir. Les poètes de l'art moderne balayent nos seuils ; puisque Godard est ce balayeur d'ombres, n'ajoutons pas à sa tâche.

Jean-Louis COMOLLI.

Après

La même autoroute mène aujourd'hui à Alphaville, qui conduisit naguère aux terrains vagues des *Carabiniers.* C'était là-bas la vie obscure, pathétique et brutale d'avant la Conscience. Quelques années plus tard, peu d'années plus tard, aujourd'hui — en 1965, ou 1975 — le mot même a disparu, banni des dictionnaires. Que s'est-il passé, *entre temps ?* Le mal s'est inscrit sur le visage d'un improbable agent secret, le marquant d'étranges irrégularités, voilant son regard entre la veille et le sommeil. Des hypothèses ont été émises, simples ou complexes, délirantes ou logiques. Aucune n'a été retenue. Une légende s'est formée, que colporte, dans les bars, une sorte de fantôme en gabardine, vêtu comme dans les films et les romans *noirs* d'il y a une vingtaine d'années. Il assure que tout cela est arrivé, *lui* est arrivé.
Alphaville est un récit suspect, futur et passé, paré des embellissements et des lacunes de la mémoire : le je incertain qui le conte paraît suspendu au fil de cette mémoire, prisonnier de ses détours, aveuglé par de brusques rappels, contaminé à son tour par le conte qui fut peut-être rêvé, qui le rêva peut-être. Il se souvient d'objets de tous les jours, que seuls les mots du récit éloignent dans l'étrangeté d'un autre temps et d'un autre espace. Mais la nuit est identique, ici et là-bas, et le temps s'abolit dans un présent que la légende récupère, informe et distord. Le personnage qui parle s'obstine à lutter contre ces distorsions. Il prétend rapporter des preuves, ou quelque chose comme un avertissement. Il apporte des mots. On l'écoute attentivement, ému sans trop y croire. Pour notre malheur, le monde est réel, et lui, pour son malheur, c'est un poète. Devenu lui-même, quand s'achève la fable, au petit matin, légende.

Jean-André FIESCHI.

Bergman à la trace

NATTVARDSGASTERNA (LES COMMUNIANTS), film suédois de INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Sven Nykvist. *Musique :* Evald Andersson. *Décors :* P.A. Lundgren. *Montage :* Ulla Ryghe. *Interprétation :* Ingrid Thulin (Martha Lundberg), Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Max Von Sydow (Jonas Persson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall, Kolbjorn Knudsen, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, Eddie Axberg. *Production :* Svensk Filmindustri, 1963. *Distribution :* La Pagode.

Jusqu'à la « trilogie », Bergman continuait à faire, au cinéma, du théâtre. Son cinéma, comme le théâtre, était un lieu clos, une vraie chambre noire. Sa caméra, comme celle de Cocteau, était une fausse caméra : elle devait avoir le privilège d'impressionner la pellicule au moment où l'obturateur se ferme. Flash-back, illusion, évocation. Le monde de Bergman, il le savait très bien lui-même, était celui de la persistance. Ebloui, le visionnaire n'en finissait pas de distiller dans le noir une lumière aveuglante. Une rétine enfiévrée savourait ses phantasmes.

Une dernière fois encore, *A travers le miroir* déploie les mirages. Mais déjà ils cessent d'envahir le film. « Dieu est araignée ». C'est Karim qui le dit. L'objectif ne filme plus que le mur, souligne la lézarde, la porte étroite par où va s'engager désormais l'œuvre de Bergman. *Les Communiants*, c'est le mur. Plus de signes sur le mur. Apparemment, plus trace d'autre chose. C'est ce « rien » que Bergman consent à filmer, pour la première fois, face à face. Tomas donne la communion à ses paroissiens. Et tout à coup il les *voit*. Non pas l'impression qu'il avait d'eux, leurs visages familiers. Mais cette peau fatiguée, ces lèvres tremblantes, ces mains immobiles. Il ne les reconnaît plus. Le trouble naît de ces plans un peu trop longs, vides de toute idée, de quelque signification précise. Le monde fait irruption dans la chambre noire. Les êtres sont là, les choses sont là. On prend le parti des choses. Sur l'écran, la chair seule, décapée de toute intention, mise à nue. Et dont il faut traquer désormais — pas même déchiffrer — le moindre tressaillement. Jusqu'à la peur. Au cœur de l'absurde.

Les Communiants, c'est le vide. Pas de rupture entre *Les Communiants* et *Le Silence*. La mise à nu se poursuit d'un film à l'autre. La neige des *Communiants* a le même privilège que la chaleur moite du *Silence* et les épais tapis de l'hôtel désert : elle efface. Elle paralyse. Elle étouffe toute parole, tout signe, tout sens. On sait qu'au départ, *Les Communiants* devait être le film de l'attente de Dieu. Tomas s'installait dans son temple et demandait à Dieu un signe. L'attente, le signe, c'était le vieux monde bergmanien. En abandonnant cette piste, Bergman saute enfin dans le vide. Absence de Dieu, du Père, de la conscience. Le thème est trop évident. Tout le monde l'a repéré. Absence du cinéma, on l'a fort justement aperçu pour le déplorer ou s'en émerveiller. Et là commence un paradoxe extrêmement fécond. *Les Communiants*, c'est le cinéma en hibernation. Ce cinéma de la conscience, de la persistance, ce cinéma-miroir s'effondre. Les images ne renvoient plus à quelque transcendance illusoire. Pourtant il reste quelque chose. Ce « quelque chose » est capital. C'est la grande découverte de Bergman. C'est la vie immédiate, élémentaire, absurde. Dégoûtante peut-être. Mais ce n'est pas le néant.

Ce « quelque chose » mérite qu'on s'y arrête puisque Bergman a le courage d'en faire le sujet et l'objet de son film. Ce quelque chose, c'est ce qui reste quand on accepte de se taire, de ne plus gémir, de ne plus supplier, de ne plus attendre. *Le Silence* est bien davantage le silence du cinéaste que celui de Dieu, comment ne pas l'avoir découvert après *Les Communiants* et *Toutes ses femmes*. Car à l'instant même où le cinéaste parvient au bout de sa « régression », son œuvre s'emplit soudain de ce qu'il avait si vainement cherché. A l'instant où il se tait, où il accepte enfin le vide, ses films se chargent de présences. Présences balbutiantes, déroutantes certes. Mais présences qui s'imposent avec une force toute neuve. Marta, le bedeau sont des êtres qui marquent le spectateur plus que Tomas. Il faut que Tomas disparaisse — et ce sera *Le Silence*, et *Toutes ses femmes* — pour que le monde déploie ses secrets.

En ce sens, *Les Communiants* est le film le moins religieux de Bergman. Mais c'est sans doute le plus chrétien. Le christianisme n'est pas la recherche angoissée d'un Dieu lointain, d'une transcendance, d'un absolu qui rassure. C'est la présence d'un Dieu caché au plus profond de l'angoisse même. C'est Dieu qui s'est fait cette angoisse même, qui s'est confondu à la souffrance de l'homme, qui est devenu le cri de la misère humaine. Qui a pris jusqu'à la voix de notre désespoir. Voilà ce que le bedeau apprendra à son Pasteur perdu.

Ce paradoxe du christianisme est celui des derniers films de Bergman. Ce que Marta, dans son athéisme, et le bedeau, dans sa souffrance, révèlent à Tomas, c'est ce mystère de l'effacement du Père, de la mort de Dieu.

On ne peut toucher Dieu que dans sa mort. Dans son absence même. A ce point extrême où il s'anéantit, où il se perd au plus bas degré de l'échelle humaine.

Le mot de passe de *Toutes ses femmes* est encore le mot-clé des *Communiants* : Adélaïde répète curieusement auprès de la dépouille du « Maître », de cet homme qu'elle a su aimer : *« C'est lui et ce n'est pas lui »*. Voilà très exactement ce que Tomas pourrait dire en face de chacun de ses paroissiens.

Tel est ce décalage, cette étrangeté de l'être qui surgit à côté de toute connaissance, qui déborde la connaissance. Le mot d'Adélaïde, c'est le mot de l'amour, le mot de la dépossession : l'être aimé ne se livre qu'à celui qui consent à ne plus le poursuivre, à celui qui a trouvé la bonne distance. L'amour se nourrit d'absence, de mystère. Alors se produit enfin « le merveilleux dédoublement ».

Les lois de l'amour sont peut-être aussi les lois du cinéma. Ce que Bergman a compris dans *Les Communiants* c'est ce qu'il va exalter dans l'étrange fête de *Toutes ses femmes*. C'est l'absence. Il n'y a pas de fête sans sacrifice. Il faut que quelqu'un disparaisse, s'anéantisse, pour que les spectateurs soient éclaboussés de sa vie. La parabole — pourtant assez claire — de *Toutes ses femmes*, aurait dû éclairer la démarche de Bergman : on ne peut pas voir le Maître. Et le spectacle va naître de son absence même. De sa mort. Ce qui devrait être frustation devient spectacle. On ne saisit le génie qu'à la trace. « C'est lui, et ce n'est pas lui ». Mais déjà dans *Les Communiants*, Bergman applique cette loi à son propre film. Il est assez sûr de ce qui va naître dans le champ de sa caméra, pour laisser le champ libre. Le maître s'efface, l'auteur s'efface. Le cinéma est sacrifié. Apparemment. Mais le voilà plus vivant que jamais. Et rejoignant d'un saut ce cinéma moderne qui de Godard à Dreyer, de Renoir à Rossellini s'impose dans son effacement même, dans l'humilité de l'artiste, dans le silence de l'auteur. Il n'y a pas de cinéastes. Il n'y a que des traces de cinéastes, des preuves de cinéastes.

Jean COLLET.

L'hiver prochain

D'un film à l'autre Bergman parle directement, non pas pour éclaircir les choses ou pour les brouiller, mais pour les mettre simplement où elles sont, où elles en sont. Ce genre de commentaire est normalement appelé pléonasme. Mais il n'est pas de pléonasme possible au cinéma, puisqu'en répétant quelque chose l'on ne manque pas d'ajouter ou de retrancher — c'est-à-dire de parler finalement d'autre chose. Fermant *A travers le miroir* et ouvrant *Le Silence, Les Communiants* ne font en aucun cas figure de transition. Il n'y a pas de repos dans le courant bergmanien. On ne reprend pas ses forces : on les perd. L'inflexion est constante. Ce n'est pas une tension continue vers une chute toujours plus éloignée, toujours plus appelée. Ce n'est pas une retombée interminable qu'aucun obstacle ne contrarie.

C'est un équilibre qui puise sa rigueur dans la nécessité de voir, de mieux voir — et pas de mieux se voir, mais de mieux nous voir. Si les œuvres de Bergman se répondent, ou plutôt se questionnent l'une l'autre, ce n'est pas tant à force de s'interférer, de se compléter, que de nous regarder. *Les Communiants* possèdent

l'indépendance et l'unité apparentes d'un monde qui ne serait pas construit et habité par le créateur, mais délaissé, abandonné par lui, après avoir pris soin d'effacer toute trace, toute indication susceptible d'éclairer sur sa nature, de renvoyer à son identité. Le monde jeté sous nos yeux ne présente aucune ruine : Bergman ne détruit pas ; ne présente aucun exotisme : Bergman ne dépayse pas, tout au contraire, notre auteur se retire des formes qu'il a signifiées, accomplissant par là-même le dernier jugement possible, qui est de nous désarmer en contestant toute approche, toute tentative d'investigation, d'appropriation, de récupération. Car le chercheur est voué aux formes optatives, aux orientations, et ne peut éviter de déplacer, de décentrer, donc de dénaturaliser le monde dans la mesure même où il le viole. Non pas que l'autonomie du territoire offert le ferme à tout regard, bouclant le cercle en le repliant sur lui-même, interdisant toute humanité mais simplement parce qu'à force d'avoir meublé arbitrairement l'espace (pas tant le décor que l'œuvre elle-même), Bergman s'est rendu compte que de telles opérations n'arrangeaient rien, ne faisaient que masquer, c'est-à-dire n'avouaient pas l'artifice mais en faisaient preuve. Alors le créateur s'en va sans emporter les meubles, sans les bousculer ou les briser, mais en les laissant tels qu'il les avait rangés, au point où ils étaient. Et où ils restent maintenant dans un isolement qui n'autorise aucune familiarité, aucune complicité. Chaque objet est alors non pas surajouté, mais disposé d'une manière inefficace, n'éclairant ou n'indiquant aucun détail privilégié, susceptible d'être changé de place sans que cela perturbe l'ensemble. Pourtant, rien n'est enlevé. Bergman ne dépouille pas, ne réduit pas, ne gomme pas. Il laisse aux traits leur épaisseur allusive ; il utilise la métaphore. Mais d'où vient qu'elle ne parle plus, qu'elle ne s'adresse plus à nous, qu'elle n'impose plus le sens qui la chargeait ? D'où vient qu'un gros plan allégorique perde sa fonction agressive pour émerger comme une épave ?

Il est deux modernes qu'on ne cesse de comparer : Antonioni et Bergman. L'on se réfère sans cesse à l'un pour éclaircir l'autre et réciproquement. En fait, s'ils se ressemblent, c'est par leur différence, voire par la manière dont ils s'opposent. Antonioni propose un horizon nu s'étendant à perte de vue, une sorte de toile blanche à peupler. Le problème est de figurer dans un tissu de qualités fondues. Le cinéma d'Antonioni est un cinéma de l'information (de la mise en forme). Bergman propose un horizon surchargé, une toile noircie, épaisse, d'une rare densité figurative. Le problème est de faire ressortir ce remplissage, de le donner pour ce qu'il est : un arrangement arbitraire. Il ne s'agit pas de désamorcer la signification des figures en les effaçant ou en les désarticulant. Bergman ne touche pas aux lignes. Il ne brouille pas les données. Cependant il ne les livre pas tant qu'il les constate. Si la rhétorique perd tout son pouvoir, c'est parce que Bergman n'utilise pas une symbolique pour nous convaincre, pour nous soumettre, mais pour la soumettre à nous avec les lacunes, les failles, les insuffisances dont elle témoigne. Encore ne faudrait-il pas confondre cette neutralité avec une écriture raturée. Le procédé de rature proche de l'ellipse appelle une présence, c'est-à-dire le poids d'un phénomène manifesté. Il indique au spectateur la voie précise de l'importance cachée. Se bornant à dissimuler, il dispense un secret, provoqué par un simple effet de retenue. Il retrouve l'allusion. Or, dans le cas de la matité, le secret ne possède aucune réalité. C'est une absence de secret. Le cinéma de Bergman est un cinéma de l'abandon (des formes). (Au niveau de la thématique l'abandon est également généralisé : l'île et le bateau échoué de *A travers le miroir,* l'arrière pays neigeux des *Communiants,* la terre inconnue des naufragés du *Silence.*)

Bergman — est-ce là le résultat d'une critique toujours plus exigeante — a perdu cette vigueur qui le poussait à coller de lourdes intentions derrière sa mise en scène, subordonnant la technique à des visées précises directement signifiantes. L'auteur a perdu la foi en ce monde qu'il construisait et qui était seulement son monde. Il a maintenant réussi une sorte d'acte final, une sortie discrète, laissant derrière lui, c'est-à-dire devant nous, le pays qu'il a formé — ou plutôt, car mieux vaut employer l'imparfait — le pays qu'il avait tracé.

Ce pays bergmanien d'où Bergman s'est retiré existe pourtant par la seule volonté de Bergman, volonté se manifestant pour rassembler, pour regrouper des éléments qui maintenant ne servent plus à convertir le spectateur. Les changements d'angle de prise de vue ne renouvellent pas seulement les perspectives : dans un même décor, chaque plan donne l'impression d'un espace tout à fait différent, tout à fait indépendant. Le film ne se fait qu'en perpétuelle émergence.

Les Communiants s'ouvrent sur le pasteur disant la messe et se ferment sur les mêmes gestes du pasteur répétant la messe. Le texte est le même. Point de pléonasme pourtant. En fait tout a basculé. Au début, Bergman parlait son monde. Régnait alors la coïncidence. Le texte aujourd'hui est le même, mais Bergman ne l'habite plus. Alors que peut être cette surface délaissée ? Un mirage avoué ? Elle témoigne d'un passage et reste ouverte au nôtre. Que peuvent des formes naufragées sinon tenter une nouvelle aventure ? Et qu'attendent ces formes sinon nous-mêmes pour les prolonger ? Après l'abandon de Bergman (donc à la fois hors de l'auteur et par lui) le monde à nouveau n'appartient à personne. Nous voici devant une pure illusion impliquant notre intervention pour prendre vie. C'est de nous seuls qu'ils s'agit maintenant. Peut-être Bergman n'a-t-il abandonné son monde que pour mieux nous donner à vivre le nôtre.

Quand viendra le prochain hiver, qu'aurons-nous fait de ces terres lointaines ? — André TECHINE.

Les fiançailles posthumes

DESNA, film soviétique en 70 mm et Sovcolor de YOULIA SOLNTSEVA. *Scénario :* Alevandre Dovjenko et Youlia Solntseva. *Images :* Alexei Teremine. *Décors :* Alexandre Borissov. *Interprétation :* Evgueni Samoilov (le colonel), Vova Gontcharov (Sachko), Zinaide Ririenko (la mère de Sachko), Vladimir Goussev (le père Kolodoub), Grigori Belov (le grand-père Semione), Anatoli Youchko (Drobet). *Production :* Studios Mosfilm, 1964. *Distribution :* Kinopanorama.

Avec la *Desna,* Solntseva clôt la trilogie des films posthumes de Dovjenko et nous permet de voir que ce que nous appelions son « œuvre » est une longue (encore que prématurément interrompue) série de reportages d'actualité (on verra plus loin pourquoi le terme de documentaire qu'on accole et substitue si facilement à celui-ci est pourtant ici déplacé) : Dovjenko était de toute évidence fort peu soucieux, et peut-être incapable, mais c'est alors qu'il sut tourner ce défaut à sa gloire et faire de ce manque sa plus grande richesse, de bâtir une « histoire » en faisant jouer les traditionnels ressorts dramatiques comme quiconque, en définitive, sait s'accommoder de notre désordre. Il lui suffisait de privilégier un *événement* (la construction d'un barrage dans *Le Poème de la mer,* la guerre dans *Les Années de feu* et ici son enfance) et le plus souvent deux ou trois moments de celui-ci, borné dans le temps et l'espace, conditions idéales de l'expérience, où la confusion était la plus grande et l'esthétique du scalpel — qui toujours fut la sienne — la plus enrichissante : tranches de vie, certes, mais coupées — et filmées — dans le sens de la hauteur : des coupes transversales qui n'en mettent que mieux en lumière la surimpression des différents niveaux d'une même réalité, indifférents et indépendants les uns par rapport aux autres.

De tous les exemples, le dernier à avoir été porté à notre connaissance était sans doute le plus révélateur : à la fin des *Années de feu,* un plan général montrait les paysans se remettant au travail une fois la guerre finie : la paix et la joie s'étalaient partout. L'instant d'après, un travelling avant montrait en plan rapproché un enfant s'approchant d'une grenade mise à jour dans un sillon fraîchement ouvert et courant avec, mettant ainsi en péril sa propre vie et celle de son entourage. En ne se haussant pas d'un ton du premier au second de ces plans, la musique ne soulignait pas lourdement ce passage au tragique ; elle faisait beaucoup mieux : par sa neutralité même, elle soulignait le changement au sein de quelque chose de plus vaste (qu'elle figurait peut-être) qui le résorbait, l'effaçait et finalement le dépassait :

ici l'heureux ensemble et le tragique particulier confondus non seulement l'un avec l'autre mais l'un et l'autre avec le mouvement du film.
Esthétiquement (on vient de le voir) donc moralement l'œuvre de Dovjenko se caractérise par une volonté passionnée et têtue d'épuiser toutes les virtualités, d'explorer tout le champ des possibles d'un *même événement* (et peut-être l'œuvre tout entière n'a-t-elle visé qu'à cerner un seul problème, un simple noyau, chaque film enfonçant plus profondément les coups de sonde). Aussi le terme de documentaire, dans la mesure où il implique, au moins dans son sens traditionnel et par simple souci d'efficacité, un certain parti pris au départ et une certaine coloration à l'arrivée, est-il absolument impuissant à rendre compte de cette alter*nance* (on pourrait dire : ce brassage) de la parabole et de l'épopée, du drame et du délire onirique, restituant tous les visages de la réalité (mais toujours au *présent*), objet d'une *simple volonté d'élucidation*. De là que Dovjenko donne plusieurs exemples d'un même fait : dans *La Terre*, une quinzaine de plans montrent le même geste, repris par des femmes occupées à moissonner : prolifération des signes qui ne vise, est-il besoin de le dire, qu'à une restriction, voire à une fixation du sens. On voudrait vraiment, après Dovjenko, qu'il n'y ait dans chacun de ces plans qu'une paysanne soulevant *une gerbe de blé et rien de plus*, sans déterrer ainsi de grenade. Et c'est précisément le sens très fermé (que Dovjenko laisse au cinéma moderne le soin de rouvrir) auquel aboutit nécessairement n'importe lequel de ces plans qui autorise le passage au plan suivant. Ce qui vaut au niveau des plans vaut naturellement à celui des séquences et des films : chez Dovjenko, toute chose épuisée est aussitôt vouée à l'abandon au profit de *son contraire*, pour aboutir à cette dialectique qui l'a rendu célèbre et dont l'ancien et le nouveau ne sont qu'un des exemples. Et cette esthétique est aussi une morale, car ce que l'on *nomme* valeurs (positives ou négatives) ne sont ici que les affleurements différemment colorés d'une même réalité, unique celle-là, et souterraine, qui, dans *Les Années de feu*, fait surface le temps d'une guerre pour être appelée héroïsme, puis le temps d'une paix pour être appelée lâcheté alors qu'elle n'est ni l'un ni l'autre mais les deux ensemble.
Jusqu'à sa mort, Dovjenko excella précisément à *peindre* la débâcle, l'écroulement d'une armée, d'une communauté, d'un individu, dans ses films qui trahissent un si profond désarroi en face de la réalité. Attitude d'homme de science (conscient que la connaissance ne peut être vraiment totale) mais qui ferait de la *présence* de l'observateur non plus la destruction d'une prétendue objectivité mais tout au contraire la seule certitude. Car, pas plus qu'un autre, Dovjenko n'aurait pu prétendre tout contrôler sur son plateau (moins qu'un autre, rectifiera l'historien, trop heureux de rappeler les trois films posthumes réalisés par sa femme) ; une seule certitude donc : la présence de la caméra à l'instant, à l'endroit précis du tournage *qui*, certes, *ne* peut suffire à elle seule à faire échapper le cinéaste aux métamorphoses qui ne peuvent manquer de s'effectuer à son insu mais lui donne au moins cette grande supériorité : avoir filmé. Comme si, pour une fois, le simple fait d'enregistrer une lutte mettait l'artiste à l'abri ; comme si, pour une fois, montrer la profondeur d'un gouffre empêchait d'y sombrer.
Il n'est pas un seul de ses films qui n'exprime, et de la *manière* la plus directe possible, ce brûlant problème : dans *Chtchors*, il suffisait qu'un personnage se bouche les oreilles pour que, aussitôt, le son soit coupé. Mais avec *Le Poème de la mer* et *Les Années de feu*, il s'agissait de quelque chose de plus : rien pourtant qui n'ait été scrupuleusement voulu par l'auteur, aucune séquence dont on ne puisse, et très facilement, trouver le germe dans un des films conçus de son vivant ; mais outre les techniques modernes, servant merveilleusement sa volonté d'élucidation par l'amplification du moindre bruit, du moindre mouvement, grâce aux prestiges conjugués de la stéréophonie et du 70 mm, Solntseva apportait désormais le recul critique qui lui manquait. Pour le dernier volet de la trilogie, Solntseva a choisi de persévérer dans le principe de la fidélité absolue. Renonçant à reconstituer un film que Dovjenko n'avait pas fait et n'aurait pas pu faire, elle se contente de nous livrer le brouillon, le carnet de notes du cinéaste, dont la présence déjà devinée dans *Le Poème de la mer* est devenue ici effective sur l'écran : la seule certitude dont il était question plus haut. Aussi bien la *Desna* n'est-elle pas plus un film que les autres films de Dovjenko. Mais l'abstraction ahurissante de certaines séquences, l'impossibilité superbement démontrée par l'absurde et sous nos yeux d'une œuvre à *naître* et jusqu'au soleil final font déboucher ce film quelque part du côté de *L'Eclipse*. Et il n'est pas pour déplaire que le divorce que signalait Labarthe dans son article se dépasse et se transforme aujourd'hui en des fiançailles posthumes, inattendues d'un certain point de vue, mais prévisibles en ce qui concerne Dovjenko. S'il s'agissait toujours pour lui de redistribuer selon un ordre nouveau différents niveaux d'une même *réalité*, indifférents et indépendants les uns par rapport aux autres, il suffisait que, en restant fidèle à l'*œuvre* de Dovjenko. Solntseva s'y installe comme dans un monde, son monde, pour aboutir, aujourd'hui que c'est chose faite, à ce que l'on peut nommer l'esthétique de la bande-annonce. Et la *Desna, comme L'Eclipse*, n'est que la bande-annonce du film du même nom, dans tous les sens. Sans doute, cette redistribution des matériaux d'une œuvre était-elle ici obligée. Et sans doute ne va-t-elle pas non plus sans quelque chose de très artificiel puisque, pour reprendre une formule célèbre, tous les éléments épars chez Dovjenko, avivés par Solntseva, brillent soudain d'un éclat solitaire. Mais cette tricherie ne se distingue pas profondément de celle de l'art lui-même ; et si on a pu penser pendant longtemps que la bande-annonce n'était que la promesse d'un film, c'est la grandeur de *L'Eclipse* et de la *Desna* d'affirmer aujourd'hui que c'est l'ultime forme de l'art. — Claude DEPECHE.

La panthère noire

A SHOT IN THE DARK (QUAND L'INSPECTEUR S'EMMELE...), film américain en Panavision et Technicolor de BLAK EDWARDS. *Scénario :* William Peter Blatty et Blake Edwards, d'après Harry Kurnitz et Marcel Achard. *Images :* Chris Challis. *Musique :* Henry Mancini. *Chanson :* Robert Wells. *Décors :* Michael Stinger. *Costumes :* Margaret Furse. *Générique :* DePatie-Freleng (production George Dunning). *Montage :* Ralph E. Winters et Bert Bates. *Continuité :* Connie Willis. *Interprétation :* Peter Sellers (inspecteur Jacques Clouseau), Elke Sommer (Maria Gambrelli), George Sanders (Benjamin Ballon), Herbert Lom (inspecteur-chef Charles Dreyfus), Tracy Reed (Dominique Ballon), Graham Stark (Hercule Lajoy), Andre Maranne (François), Douglas Wilmer (Henri Lafargue), Vanda Godsell (Madame Lafargue), Maurice Kaufman (Pierre), Ann Lynn (Dudu), David Lodge (Georges), Moira Redmond (Simone), Martin Benson (Maurice), Burt Kwouk (Kato), Reginald Beckwith (réceptionnaire du camp de nudiste), Turk Thrust (Charlie), John Herrington (le docteur), Jack Melford (le psychanaliste). *Production :* Blake Edwards-Cecil Ford, Mirisch Corporation, 1965. *Distribution :* Artistes Associés.

Blake Edwards est un malin : il aime bien se venger des scénarios qu'on lui donne à tourner, en ne les tournant pas vraiment, c'est-à-dire en leur substituant par le biais de l'esprit, une histoire et un ton, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils présentent une extraordinaire originalité, et à chaque fois nouvelle, bien que ne *changeant pas*. Expliquons-nous : l'art de ce cinéaste mal compris (parce que mal situé) est fait entièrement de démesure, laquelle démesure se couvre cependant d'un tissu de conventions, qui peut la masquer aux yeux de la plupart ; l'artiste est sans cesse obligé de déguiser son œuvre pour pouvoir la présenter au public et ce n'est pas la seule raison qui fait qu'Edwards se trouve à mi-chemin entre Hitchcock et Minnelli, ayant souvent, de l'un la cruauté toute symbolique et abstraite (aussi : la femme « ange ou démon »), et de l'autre la stylisation excessive, le décor trompeur et mensonger (quelquefois aussi *la réalité brutale* : *Days of Wine and Roses* a bien des points communs avec *Long, Long Trailer*).
Mais ce film alors ? Il faut d'abord se représenter la situation, l'avoir bien en vue : on demande à Edwards de faire un second film avec Peter Sellers dans le

rôle du même inspecteur Clouseau, celui de *La Panthère rose.* Bien sûr, un homme en quête de nouveauté, et cela perpétuellement, ne peut pas se contenter d'une telle offre. C'est pourquoi Edwards n'accepte de faire le film que quand il est sûr de pouvoir faire à sa guise, de pouvoir déguiser donc (puisque c'est son propos) le sujet initial.

On lui donne un sujet de farce ; Edwards en fait un objet de forces : vives, elles cherchent à se contrôler les unes les autres, à se dévoiler respectivement, bref à faire la lumière sur chacune d'entre elles pour mieux rester dans l'ombre, quittes à s'y confondre et à s'y perdre. C'est pourquoi le générique et le pré-générique ne doivent pas nous surprendre (il s'agit de personnages avec lesquels nous n'avons pas encore fait connaissance, et que nous ne connaîtrons jamais tant l'intrigue est compliquée et abstraite — de toute façon ils sont tous coupables — personnages de sexes divers qui se croisent et se rencontrent pendant tout le temps que dure la chanson qui porte le titre du film, lequel est *A Shot in the Dark,* car loin d'avoir un, deux, trois ou neuf sens, ils n'en ont aucun, d'où l'abstraction du propos, et l'attrait de sa trajectoire. Ce que confirme notre film, et dès son début : le pauvre inspecteur est perdu dans cet univers régi par des signes qui pour lui n'ont pas de sens (en ont-ils vraiment pour les autres?) et qui sans crier gare, l'isolent, l'égarent et le perdent : signes de reconnaissance qui montrent très clairement que les accusés se liguent contre leur maladroit accusateur, et trempé de surcroît, se répétant la fameuse devise des trois (ils étaient quatre) mousquetaires fameux : « Un pour tous, tous pour un ! » ; mais en ignorant cavalièrement les lois de la chevalerie, ils ont juré sa perte. Ils ont d'ailleurs d'autres lois (les conventions) auxquelles ils obéissent aveuglément et qui sont bien étranges aux yeux de l'inspecteur de service : qui est-elle, cette idiote qui affirme qu'un (vilain) Espagnol lui déchira sa robe dans l'intention d'abuser de ses charmes, et qui s'empresse d'ajouter qu'elle était parfaitement consentante? On ne sait pas.

C'est à dessein qu'ici le dessin (animé) est brutal : Sellers se retenant maladroitement d'un geste violent (et de karaté, paraît-il) dont on devine qu'il aurait pu être mortel, n'est ici présent à nos yeux semble-t-il, que pour rappeler (reminiscing) le geste nazi du savant de *Strangelove,* et ses conséquences. De même Peter parmi les chefs africains, serrant la main du général : une autre erreur fatale ? Sans doute. Mais allons plus loin : ce film est une accusation en général d'un tas de choses en particulier, à commencer par les conventions au cinématographe, en passant donc par le problème de la liberté au cinéma, pour parvenir en fin de parcours à l'éloge de cette curieuse solitude qui fait la force du coureur de fond. Ce n'est pas pour rien qu'Edwards envisage le sport comme un Art et l'Art comme un sport : c'est un artiste sportif. Et si Sellers est un peu maladroit, ne faut-il pas voir dans cette maladresse même la coexistence (pacifique mais difficile et douloureuse) chez l'artiste des obligations morales de son art et de celles (autrement plus impérieuses puisque presque impériales) qui sont plutôt physiques et que lui assigne la pratique régulière d'un sport qui doit le préparer à mieux affronter la vie, et à se défendre aussi bien qu'il pourra dans la jungle moderne de notre civilisation, où il faut manger son prochain si l'on ne veut pas qu'il vous bouffe. Mais nous parlions d'accusations : le film de Blake Edwards accuse effectivement toute cette portion du public incapable de juger de la qualité des choses qu'on lui propose, de la gravité de certaines et de la folie qui parcourt les autres ; à cet égard, toutes les victimes qui sont régulièrement assassinées par Lom dans la seconde partie, et que personne, sur le moment, ne remarque parmi l'assistance des cabarets où ces meurtres se passent, sont très symboliques de l'absence de jugement critique qui accompagne la sortie des films et il n'est pas interdit de penser que l'auteur faisait par là le procès des critiques qui ont mal fait celui de ses films, ou qui ne l'ont pas fait du tout. Il fait aussi le procès (à travers la caricature) du sens (qui est à la fois raison et direction) de la civilisation moderne, pour en montrer le côté négatif, celui du non-sens : il détruit ainsi le raisonnement policier, la machine (guillotine) à couper les cigares, les queues de billard courbes et les autres (tout aussi fourbes), le cinéma. De quel côté regarde-t-on ce film ?

La leçon de ce film, c'est que l'on est prisonnier : non pas de l'univers dans lequel on vit, mais dans l'univers que l'on s'est créé, dans celui que l'on se construit. Chacun y est prisonnier de ses propres lois, qui le dépassent bien sûr, mais auxquelles il ne peut qu'obéir et qu'il est vain de vouloir détruire (ainsi, Lom est fou de penser qu'il peut se débarrasser de sa loi (Sellers), laquelle le suit partout comme une malédiction qu'il aurait engendrée), car elles font intimement partie du corps même de chacun, et que c'est ce corps, notre corps, qui est détruit si l'on cherche à s'en défaire. Mêmes rapports entre Sellers et son serviteur jaune, chacun étant à l'autre sa loi, le premier ne pouvant se plaindre du second qu'il a engagé pour l'assaillir par surprise à tout moment, le second ne pouvant quitter le premier qui est son maître, ni se plaindre des coups qu'il reçoit.

La seconde leçon du film, c'est que seul celui qui habite un univers peut le juger : nous vivons dans des mondes qui ne se rencontrent jamais, et dont il est vain d'essayer de comprendre les mécanismes. Peter Sellers, qu'on prend pour un fou et un incapable, est sûr, lui, d'avoir toute sa raison et de bien faire son métier ; il croit même que ce n'est pas lui mais les autres qui sont fous. Ce qui est certain, c'est que la vraie folie, la démence, consiste à s'embarquer pour un monde qui n'est pas le sien, ou essayer d'attirer à soi, dans son univers, un être étranger. Là commencent les choses sérieuses et les ennuis : pourquoi Sellers poursuit-il de ses assiduités notre blonde ingénue, qui ne lui appartient pas, qui ne peut pas lui appartenir ? Ne cherche-t-il pas à la subtiliser au milieu dans lequel elle évolue, afin de pouvoir en faire le sujet de son *expérience?* De quel étrange et singulier amour l'idiote est-elle aimée ? La panthère n'est plus rose ; voici les ballets noirs. — Jean-Louis NOAMES.

Fraîche fable

WEST OF MONTANA (A L'OUEST DU MONTANA), film américain en Panavision et Metrocolor de BURT KENNEDY. *Scénario :* Burt Kennedy, d'après une nouvelle de Van Cort. *Images :* Paul C. Vogel. *Musique :* George Bassman. *Décors :* Henry Grace et Bill Calvert. *Montage :* Frank Santillo. *Interprétation :* Buddy Ebsen (Will Lane), Keir Dullea (Lee Carey), Lois Nettleton (Annie Boley), Warren Oates (Jace), Barbara Luna (Marietta), Paul Fix (Jess Linley), Marie Windsor (Hanna), Denver Pyle (le prédicateur). *Production :* Richard E. Lyons, Metro-Goldwyn-Mayer, 1964. *Distribution :* M.G.M.

Un « genre » ne se pétrifie jamais dans *sa* mythologie que pour les poètes épiques ou les francs imbéciles. Entre ces deux extrêmes, l'honnête homme dispose toujours d'un moyen pour animer de nouveau, et à l'infini, les situations, les êtres, le décor. Il suffit pour cela de réinventer la vie dans son moindre détail, là où certaine patine (du Temps, de l'Art, de l'Histoire — bref, de toutes les majuscules) avait appliqué un masque de composition. Burt Kennedy ne recourt à aucun autre secret, dans *A l'Ouest du Montana.* L'argument est d'une simplicité rossellinienne. Un jeune cow-boy dilapide avec des filles et des joueurs l'héritage paternel, au lieu de traire les mamelles de Labourage et Pâturage. Survient un monsieur d'âge mûr, que le père défunt avait chargé de veiller à la bonne conduite du garçon. Le mentor ne restituera la pleine propriété du ranch qu'après une ferme renonciation du gamin aux péchés de luxure et paresse. Pensant que le mariage assagira le « blouson noir », son tuteur l'unit de force à une jeune veuve, dont le nouvel époux tente de faire une complice. « Aidez-moi à feindre ma conversion au Travail et à la Famille, lui dit-il en substance. Quand nous serons débarrassés du gêneur, je vous rendrai votre liberté ». Humiliée par cette proposition la jeune femme accepte néanmoins de jouer la comédie. La menteuse métamorphose tourne évidemment à l'échec, tant moral que matériel. Dans la débâcle finale, pourtant, un excès de perfidie retourne la situation. Les copains du garçon mettent le feu à un bâtiment qu'il avait construit de ses mains, dans le temps de son zèle hypocrite (accessoirement, un gosse échappe de peu à la fournaise, mais on

voit bien qu'il s'agit là d'un prétexte affectif). Par un tel « sacrifice », ce qui était un acte de dérision devient engagement véritable. L'incendie cristallise l'évolution latente du jeune homme. Il change de camp et, à l'aube suivante, affronte ses anciens amis.

Quoique bien-pensant, le thème est admirable. Kennedy n'a pas su le développer d'une manière convaincante dans la seconde partie, la plus délicate à traiter, mais cet ancien scénariste conserve du moins le mérite d'avoir osé inscrire au catalogue des westerns cette belle fable de moraliste. Et de l'avoir contée avec un naturel merveilleux. Rien de moins théorique, en dépit des bons sentiments, que ce film où l'accent de sincérité nous touche d'abord, comme dans les meilleurs Anthony Mann de jadis. Loin des sermons puritains et des charges à gros sabots, il nous séduit par la désinvolture, l'humour, la fraîcheur de sa vision. On devine, posé sur toutes choses, un regard plein de sympathie et de curiosité. Les notations cocasses abondent, et sans doute véridiques, comme cette image du Pasteur occupé à baptiser ses ouailles « à tour de bras », c'est-à-dire en expédiant des gerbes d'eau glacée à la figure des chrétiens néophytes. Les scènes sont plus ou moins réussies, mais on ne pourrait pas citer un seul *moment difficile* que l'auteur escamoterait par une ellipse commode, ce refuge des mauvais cinéastes. Quand il cache quelque chose (par exemple le fait que la « promise » du jeune homme a déjà un garçonnet !), c'est pour nous épargner une scène inutile (la réaction du vieux qui engage la jeune femme) et rendre plus fortes deux scènes-clé, où l'ellipse était impossible : l'arrivée à la gare, et le mariage forcé. Kennedy souligne la surprise, mais ne triche pas.

Une telle probité se rencontre peu souvent. Mais elle se révèle payante. Le spectateur croit d'emblée aux personnages, s'intéresse même aux événements « dédramatisés », et finit par ressentir les nuances du sujet le plus linéaire. A ce propos, il n'est pas superflu d'ouvrir une parenthèse pour dénoncer le scandale des « sorties honteuses ». *A l'Ouest du Montana,* qui captive aisément n'importe quel public, a été distribué en version doublée seulement, dans un circuit où il disparaissait entre deux péplums de quinzième ordre. Ce n'est pas la première fois que la M.G.M. sabote les meilleurs de ses produits (souvenons-nous de la présentation minable de *Coups de feu dans la sierra,* que l'engouement des critiques et du public sauva *in extremis*). Nous n'avons pas de leçons à donner, mais puisque les amateurs de cinéma passent pour des plaisantins, il n'est pas mauvais de rappeler aux spécialistes leurs fautes professionnelles.

Cela dit, *A l'Ouest du Montana* doit beaucoup à la personnalité bizarre de Keir Dullea, quel que soit par ailleurs le mérite de Burt Kennedy (non exempt de défauts, répétons-le). Puisque, aux yeux de certains, la présente revue est un « Cinémonde de luxe », mettons-nous à la page. Remplaçons la politique des auteurs par celle des acteurs. Dullea, donc, paraît confondre le cinéma et la thérapeutique. Point différent des autres comédiens, mais plus lucide, il poursuit dans sa carrière un traitement de psychopathe. La rupture avec la société, et l'urgence douloureuse de la réintégration, qui occupaient toute la surface de *David et Lisa,* bénéficient dans ce western d'une illustration souriante, décontractée, mais également révélatrice. Le film-charnière, pour comprendre Dullea et son apport individuel, c'est *L'Attaque dura sept jours.* Une armée en guerre constitue par excellence le milieu de la *dépossession* intégrale. Que désire le soldat Doll, incarné par Dullea ? Lutter de toutes ses forces contre le processus désintégrant, *parce que, à l'inverse de ses camarades, il n'accorde aucune confiance à sa propre personnalité,* dont il pressent la dispersion, la fragilité. S'il vole des armes, raisonne en privé, désobéit, attaque, ce n'est pas seulement pour survivre, nier le fatalisme, mais pour rassembler toujours davantage un être que la situation menace de faire éclater. Bien entendu, l'hyperconcentration de la personnalité aboutit à un état voisin des extases mystiques. Doll est devenu insensible et invulnérable, mais un irrémédiable isolement le coupera du monde : totalement lui-même, il ne connaît plus autrui. L'excès de la raison conduit à la folie (le film d'Andrew Marton se termine là où commençait *David et Lisa*). Dans le western de Burt Kennedy, la position schizophrène inscrit une simple référence à l'inadaptation sociale de la jeunesse, avec bonne humeur et simplicité. N'empêche que la présence de Keir Dullea, son regard, sa tension musculaire, et le souvenir des œuvres précédentes qu'il investit, trouble et hante, suffisent à modifier en profondeur le climat du film. Et voici le pourquoi d'une note grave, sur un air bon enfant.

Michel MARDORE.

Crimes au presque parfait

LE GRAIN DE SABLE, film français de PIERRE KAST. *Scénario :* Alain Aptekmann, Claude de Givray et Pierre Kast. *Images :* Marcel Grignon. *Musique :* Antoine Duhamel et Antonio Vivaldi. *Montage :* Boris Lewin. *Interprétation :* Lili Palmer (Anna-Maria Di Scorza), Pierre Brasseur (Georges), Laurent Terzieff (Laurent), Sylvia Koscina (Alexandra Fonseca), Guido Alberti (Rudolf Kubler), Paul Hubschmid (Alain), Clara d'Ovar (Elisabeth), José d'Oreg, Rogerio Paulo. *Production :* Georges Glass, Franco-London Film (Paris) - Eichberg (Munich) - Eurointernational (Rome), 1965. *Distribution :* Inter-France-Distribution.

Il est une théorie qui tente de résoudre les problèmes du cinéaste. Elle prétend concilier les impératifs commerciaux avec la liberté d'expression. Sauvegardant cette dernière, elle demande au créateur de jouer sur deux tableaux apparemment contradictoires : les exigences du public et les siennes propres.

Or il n'y a de toute évidence pas de public, c'est-à-dire un public unique, dont on pourrait d'avance prévoir les réactions et, par là même, les provoquer, les conditionner. Nombreux sont les échecs prenant racine dans les prétendus goûts de ce fameux public posé a priori comme tel. Nombreux sont les succès s'élevant contre les prévisions pessimistes des commerçants. Les atouts se retournent facilement contre ceux qui les proposent. Reste alors le risque à courir. Quant aux exigences de l'auteur, elles ne tolèrent aucune compromission. Il ne court aucun risque : s'il dose, il ne peut que perdre la partie. Envers lui-même il n'a que lui-même à donner. Il n'a pas à feindre, à se couvrir.

Qu'est-ce que parler au second degré ? Un film implique une démarche irremplaçable. Il n'est envers elle aucune précaution possible. On ne prend pas des chemins détournés sans entamer le sens final, sans perturber le mouvement, sans laisser le film intact. Il n'est pas de séparation possible entre des intentions apparentes et des intentions plus profondes. L'auteur ne peut prendre deux voix ou lire deux textes dans un même temps. Si *Vertigo* est comparable à *Muriel* il ne peut en aucun cas apparaître comme *Muriel* réussi, exemplaire dans la mesure où tous les prétendus spectateurs pourraient y trouver leur compte, Hitchcock, lui-même, préservant sa personnalité, se sauvant des eaux. Si Hitchcock emprunte des méandres, c'est parce qu'ils participent de sa vision des choses, parce qu'ils sont au centre même de l'œuvre : il n'est pas pensable que le film obéisse à une autre nécessité. Simplement parce que nous aurions affaire à un autre film voire à un autre auteur. Or c'est exactement ce qui vient de nous arriver avec le dernier film de Kast : l'impression d'avoir affaire à un autre film, film que l'on cherche et qui se dérobe sans cesse pour la seule et unique raison que le problème du second degré est un faux problème au cinéma. Il ne reste ici qu'une mécanique surprenante au début mais qui livre bien vite le secret de ses rouages et risque de lasser. Non que le film manque d'intentions, mais parce que ces dernières restent collées, extérieures, jamais incarnées. La mobilité extrême des entrelacs langiens n'a de sens que dans la mesure où le regard fige le mouvement, renvoyant par cet arrêt décisif les forces à leur néant, établissant par là même un rapport de liberté avec la mort. La mort n'est pas le propos de Kast. Si la sécheresse toute cérébrale du film est celle de l'équation, Kast se borne à poser les termes sans les dépasser. Il s'agit d'une volonté de refus, car le film n'est que l'illustration d'un schéma préexistant, l'exécution sans la moindre surprise d'un découpage minutieusement élaboré où chaque préoccupation, chaque obsession de l'auteur ne peut renvoyer qu'à lui-même. Ce n'est pas implicite mais inefficace. Peut-être Kast l'a-t-il voulu ainsi ? — André TECHINE.

Sessanta nove e mezzo

COVER-GIRLS, film français en Totalscope et Eastmancolor de JOSE BENAZERAF. *Scénario :* Jose Benazeraf et Claude Denaux. *Images :* Alain Levent. *Musique :* Leo Missir et André Borly. *Montage :* Francis Bouchet. *Interprétation :* Claudio Gora (Luciano Faschetti), Tex Williams (Philippe Avrecas), Georgia Moll, Heidi Balzer, Maria Grazia Buccella, Carol Walker, Paul Muller, Jean Valmont, Ulla Anderson. Beatrice Laforet, Evy Morandi. *Production :* Les Films Univers (Paris) - Cine Gaï (Rome). *Distribution :* A.Z. Distribution.

La somptueuse ouverture de *Cover-Girls* situe José Bénazéraf dans une lignée qui va de Stiller à Antonioni, de Romm à Godard en passant par Truffaut et Minnelli, et permettait à Hoveyda d'affirmer que tout grand film contient une belle scène d'aérogare. Combien loin de moi se trouve, disant cela, toute volonté de hausser le ton, quiconque est familier de l'univers bénazérafien le comprendra aisément. Notre auteur s'est en effet déjà montré suffisamment antonionien par ailleurs, pour que nous soyons sensibles à la présence en son dernier film d'une scène qui eût encore rapproché *L'Eternité pour nous* de *L'eclisse*. Il serait, cela dit, bien sot d'exploiter encore, après *Cover-Girls*, une semblable référence, car si *L'Eternité pour nous* était effectivement *L'eclisse* réussi, Bénazéraf, après le fléchissement du *Concerto de la peur*, va encore beaucoup plus loin, mais dans une direction sensiblement différente qui rejoint celle empruntée par le meilleur Minnelli, grâce à des intentions et à une mise en scène que l'on dirait identiques, n'était chez le Français la beauté de celle-ci qui, alliée à l'aboutissement de celles-là, émeut de manière plus pure que chez l'Américain. De telle sorte que si les admirateurs forcenés d'*Un Américain à Paris* boudent à juste titre les *Vingt-quatre heures d'un Américain à Paris*, ils ne devraient pas pour autant se montrer à l'égard de *Cover-Girls* quelque peu chiches de compliments, car force leur sera d'affronter moult contradictions qui ne tarderont pas, je le crains, à prendre l'allure d'une véritable aporie. Mais en revanche, si nos minnelliens se montraient plus lucides en ce qui concerne le septième art, ils pourraient, faisant fi de leurs stupides préjugés, retrouver chez Bénazéraf, sans la moindre difficulté, tous les thèmes de leur auteur favori, un tantinet enrichis il est vrai. Il fut un temps — certes lointain — où l'on ne voulait bien admettre l'intérêt de Minnelli qu'en tant que réalisateur de comédies musicales ; de même on fait — mais aujourd'hui encore — l'injure à Bénazéraf de ne voir en lui qu'un fabricant de films très légers. Or s'il y a bien chez l'un du Chanel (plutôt que du Courrèges) et chez l'autre du Vadim (plutôt que du Pécas), il n'en demeure pas moins vrai qu'un regard naïf est surtout frappé chez eux par le nombre de leurs obsessions et le poids de leurs messages. Foin donc de toutes précautions ! Que José Bénazéraf soit un auteur et des plus ambitieux, voilà qui ne tolère pas une seconde la moindre discussion. Il est certes loisible d'être sensible ou non à son univers, de l'admirer ou de ne le pas chérir, mais il est du devoir de chacun d'être convaincu de son existence. Je me contenterai pour ma part d'attirer l'attention sur les facettes les plus scintillantes d'une thématique, qu'une analyse systématiquement menée aurait tôt fait de découvrir innombrables, rendant du même coup caduques les quelques remarques qui suivent. « Tout grand film, disait fort bien Douchet, est d'autant plus un documentaire qu'il est ensemble tous les documentaires possibles ». *Cover-Girls* n'échappe pas à cette règle.

Documentaire sur la vie, le film est la peinture du monde de la mode et du cinéma. L'on ne peut à ce niveau que louer la lucidité de la description du grand metteur en scène vieillissant, de la nuée de parasites de tous sexes qui l'entoure ; du photographe et de l'essaim de jolies filles qui gravite à ses côtés (la beauté caractéristique de cet univers — dont « Elle » ou « Marie-Claire » sont comme le lointain écho — n'échappe pas à Bénazéraf qui élabore des plans admirables — autant de tableaux ! — en utilisant le velouté des corps et des étoffes, leurs couleurs, en un mot leur beauté). Mais cette beauté est menacée. Comme le disait avec justesse Joly à propos du *Guépard :* « Visconti, seul, peut réussir ce prodige de donner à voir, au même moment, la pomme et le ver qui est à l'intérieur », ce qui est également vrai de Bénazéraf. Le ver, c'est ici le temps qui passe, les personnages qui évoluent et l'inexorable acheminement vers la mort ; une héroïne, à l'aube d'un jour nouveau a d'ailleurs ce mot admirable : « on doit être déjà demain » ; une autre, non dénuée de narcissisme, contemple dans son miroir l'œuvre du temps qui creuse ses traits jadis admirés ; il y aurait également beaucoup à dire du vieillissement du cinéaste. C'est d'un documentaire sur la Vie dans toute l'acceptation du terme qu'il s'agit. Ainsi il est aisé de voir en cet artiste déchu un animal blessé et chez les cover-girls, les marques d'une grâce féline plus ou moins émoussée ; il est d'ailleurs très révélateur que l'une d'elles se voit adresser cet étonnant reproche : « Tu as l'air d'un caniche perdu sur un sofa » ; c'est assez dire que l'on assiste aux ébats de véritables animaux, mais également, nous l'allons voir, au spectacle d'un monde purement végétal. Car ce que cherchent ces filles étrangères, d'extraction assez simple (donc transplantées à double titre), c'est un « enracinement ». Cette quête angoissante de nos déracinées, l'épisode suédois le donne à voir merveilleusement bien. Aussi ne suivrai-je pas Jacques Rivette (par ailleurs admirateur du film) lorsqu'il y voit une concession au goût pervers d'un certain public, car ce serait rester étranger à la rêverie de Bénazéraf.

Il n'y a pas autre chose à contempler dans cette scène de la cascade, du sauna, etc., que la tentative de ces filles pour retrouver leurs racines en ne faisant plus qu'un avec la nature, en devenant partie intégrante du monde végétal pour ne plus être que pur corps (comme l'une d'entre elles en manifeste l'envie), c'est-à-dire l'inverse d'un objet de désir, l'élément d'un tableau proche de celui brossé par Bergman dans *Monika* (nous sommes en Suède ne l'oublions pas) ; et, s'il faut encore parler de convoitise, que ce soit alors avec le Camus de « Noces » : « Dans ces fleurs comme dans ces femmes, il y avait une opulence généreuse et je ne voyais pas que désirer les unes différât beaucoup de convoiter les autres ». Enfin, dernier aspect de ce documentaire, on pourrait parler du vil plomb qui environne le cinéaste, du bois vert qui constitue le sculpteur (sur bois précisément) ou du bronze dont semble fait le photographe au teint hâlé.

Derrière le goût de la beauté qui enchante nos yeux et guide tout au long du film notre auteur, couve, je l'ai signalé, une menace due à l'emploi du décor (où rampes d'escaliers, barreaux, grilles, constituent pour les héros une véritable prison) à l'utilisation des éclairages (saluons ici comme ils le méritent les deux grands Alain de notre photographie nationale : Levent et Derobe) où se lit un perpétuel combat de l'ombre et de la lumière. Cette menace est le signe d'un conflit dont le monde est le théâtre et que nous connaissons bien : celui, hégelien, en lequel toute conscience veut la mort de l'autre. C'est dans une jungle que s'agite notre faune, pour survivre il y faut dévorer avant de l'être soi-même. Cet univers hostile, le héros bénazérafien le ressent plus qu'un autre comme tel car il est un artiste (metteur en scène, photographe, comédienne) donc un être doué d'une sensibilité hors de pair (celle, précisément, de son créateur). Il fuit la réalité et se réfugie dans la création, incarnation de son rêve (le film, *Cover-Girls*, que comme dans *Otto e mezzo* le metteur en scène doit réaliser ; la rentrée que doit effectuer l'actrice à cette occasion ; les clichés pris par le photographe qui — aveu révélateur — dit quitter une fille car « elle ne l'inspire pas, elle n'a pas d'âme »). Mais ce ne peut être un véritable refuge, car les rêves s'opposent et rentrent eux-mêmes en conflit (ceux du cinéaste et de son actrice, du sculpteur et de sa compagne, du photographe et de ses modèles) ; et, voulant donner tout de lui-même, l'artiste est nécessairement conduit à sa mort (cf. l'issue du film).

Cette rêverie poétique bénazérafienne rend le film proprement fantastique. Lui reprocher dès lors ses invraisemblances (que le cinéaste habite par exemple un *véritable* palazzio) revient à n'y rien comprendre. Le palais qu'il habite fait partie de sa création au même titre que ses films, c'est son rêve incarné, son refuge, et il n'est pas inutile de préciser qu'il s'agit justement d'un palais, donc

d'un édifice construit jadis par un prince pour se protéger et que le monde extérieur a fini par envahir au point de ne plus laisser du prince que son décor *restauré*. Cette intervention néfaste de la réalité est représentée dans le film par la journaliste (Georgia Moll) qui vient interviewer le cinéaste. Il est clair qu'elle incarne la réalité qui fait intrusion dans le rêve, le monde extérieur qui envahit le monde intérieur. Elle joue d'ailleurs par sa réapparition à la fin du film un véritable rôle de fatum.

Ainsi le rêve de beauté que poursuit chaque personnage bénazérafien et qui s'incarne dans son décor (le palais du cinéaste, l'appartement du photographe, l'atelier du sculpteur, et c'est par leur va-et-vient d'un décor à l'autre qu'est dit le déracinement des covers-girls) est voué à l'échec, car la réalité en triomphe nécessairement (en quittant le sculpteur, l'héroïne avoue qu'elle est consciente de se diriger vers sa perte sans pouvoir pour autant renoncer à son rêve : conquérir le monde). Seul le plus beau des rêves, l'amour, semble pouvoir se réaliser (entre la fille et le photographe) ; mais que l'on ne s'y trompe pas, dans la dernière séquence plane la menace constituée par la chanteuse et le monde fascinant, mais falsifié, de la mode, qui nous rappellent une dernière fois ce que le film n'a cessé d'affirmer et que Bossuet déjà, avait assez bien vu, à savoir que les déplaisirs et les plus mortelles douleurs se cachent sous la pourpre.

L'on pourait, certes, aller beaucoup plus loin encore en analysant dans ce film le thème de l'eau, des miroirs, du feu, etc. Mais mon dessein n'était pas d'être exhaustif et j'espère que ces indications sommaires suffiront à montrer que la richesse des thèmes bénazérafiens n'a rien à envier à celles des thèmes minnelliens.

Que le Français soit d'autre part un plus grand cinéaste encore que l'Américain, voilà une évidence à laquelle beaucoup ne voudront pas se résoudre. En effet, la construction et le découpage des films de Minnelli sont classiques, la compréhension en est aisée pour la plupart des spectateurs. Ce n'est pas le cas chez Bénazéraf ; on l'en accusera. Aussi reprendrai-je à son endroit les mots forts pertinents de Domarchi : « Si on me dit : « *Deux hommes dans Manhattan* ce n'est pas du cinéma », je réponds : « Non, ce n'est pas du cinéma, c'est de la poésie ». Ainsi de *Cover-Girls*. Car si la disponibilité de son schéma narratif très ouvert, rejoint presque ceux de *Marienbad* ou de *L'Ange Exterminateur*, si *Cover-Girls* est un film résolument moderne, c'est en refusant néanmoins la facilité de cette modernité-là.

Je n'en veux pour preuve que le refus de tout effet de montage. De longues séquences sont tournées en continuité et montées bout à bout, le montage n'étant plus alors que ce qu'il doit être : la réalisation de ce qu'avait prévu le découpage. Lorsque je dis que Bénazéraf innove, c'est en songeant à la seule innovation possible, celle de la poésie. « Nul mieux que José Bénazéraf, me souffle Jean Narboni, n'est parvenu à saisir et à rendre sensible l'éveil d'une ville ». Il excelle en effet dans la description de l'aube, lorsque le jour triomphe provisoirement de la nuit et que les corps et les âmes lasses oublient un instant leurs tourments. Poétique et cultivé est également l'emploi de la musique proche parfois de celle de *Pickpocket* et Bénazéraf a souvent recours à une alternance de violon et d'orgue de la meilleure venue « qui fait, selon les mots superbes du grand Maurice Imbert, circuler à point nommé des courants de fièvre, d'où il fait se répandre des philtres ! ». Et puisque nous parlons de culture, comment taire celle dont témoigne le dialogue qui fait songer à l'Astruc des *Mauvaises Rencontres* quand il n'est pas dans la plus pure tradition claudélienne, imprimant alors au film des allures de « Partage de Midi-Minuit ». Quant aux références cinématographiques, elles abondent, et Hitchcock n'est pas absent d'un film où il s'agit pour un héros de « créer un visage à Carlotta et de le révéler ». Il y a également gros à parier que Bénazéraf aura songé à Donen en imaginant la séquence rouge du laboratoire ainsi que la décoration de la chambre de la vedette par les photos géantes de celle-ci. Mais tous ces apports sont, je m'empresse de le dire, admirablement intégrés à la rêverie de l'auteur qui ne fait qu'y gagner en poésie.

C'est pourquoi nous saluons José Bénazéraf, l'excellence de ses intentions et l'audace de son œuvre qui prend la mise en scène pour sujet et ose nous dire après *Limelight* que l'artiste ne réussit sa vie que dans sa mort et après *Le Carrosse d'or* que fragile est la frontière qui sépare la vie du théâtre. Je ne sais s'il y parvient aussi bien que ses prédécesseurs et que lorsqu'il se contente de retrouver Minnelli ; à chacun d'en débattre. Mais il est admirable de viser haut même si l'œuvre se trouve du même coup porteuse d'une part d'échec qui n'est pas sans la rendre plus aimable. Beau sans la moindre réserve est à tout le moins cet aveu que fait l'artiste à la fin du film : « les images, c'est moi qui les crée, c'est moi qui les détruis », beau le commentaire adressé par un témoin à la femme de l'artiste : « Il t'a volé même ta mort », belle enfin cette mort, car il n'est pas donné tous les jours de voir *La Tragédie d'Hamlet* conclue par — nouvelles Fortinbras — quelques cover-girls aussi joliment sophistiquées.

Mais, puisque tenaces sont les préjugés, sans doute certains s'inquièteront-ils du sérieux de ce qui vient d'être lu. S'il s'était agi d'une farce, c'est de bonne grâce — lui connaissant ses dindons — que j'en aurais été le bouffon. S'il s'était agi d'une fable, il ne m'aurait pas déplu — la supposant parlante — d'en énoncer la morale. Aussi n'en est-il rien et me permettrai-je plutôt d'intimer aux sceptiques l'ordre d'aller voir ce film qui en vaut la peine et témoignera de l'authenticité des preuves dont je crois avoir assez étayé mon propos. Albert JUROSS.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 5 mai au 22 juin 1965

10 films français

Alphaville. — Voir critique dans ce numéro, p. 86.

L'Arme à gauche. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Les Chiens dans la nuit, film de Willy Rozier, avec Georges Rivière, Maria Xhénia, Jean Sobieski, Claude Cerval, Jenny Astruc, Georges Lycan. — Strictement réservé aux amateurs de la Cote 5, aux pédérastes friands de blondinets brutaux et aux hellénistes : Willy Rozier connaît bien son public, le client a toujours raison, tout livre tombé est un livre acheté, on est prié de laisser cet endroit aussi propre qu'on l'a trouvé en entrant, si tu vas chez les femmes n'oublie pas le fouet, péché avoué est à demi-pardonné, essuyez-vous les pieds S.V.P. Le monde est laid, les films aussi (enfin, souvent...). A.J.

Les Deux orphelines, film en couleur de Riccardo Freda, avec Mike Marshall, Sophie Dares, Valeria Ciangottini, Simone Valère, Jean Desailly, Jacques Castelot, Jean Carmet, Alice Sapritch, Michel Barbey, Denis Manuel, André Falcon, Roger Fradet, Bernard La Jarrige, Lucia Amram. — Il faut préciser qu'aucun film ne saurait être totalement inintéressant qui soit réalisé d'après cette extraordinaire histoire et dont on pourrait tout faire : du C.V., du brechtien, de l'épique, de l'époque, du fleurette, du sadien, du rohmérien, etc.), mais, ceci posé, il faut tout de même se lamenter sur le Freda qui, père dénaturé, nous a torché cette j'm'en foutiste série façon T. V., à l'innénarrable interprétation. Dans le lot, épinglons Morgan fils, alias Marshall, qui est bien de la même race que sa mère : celle des yeux sans visage. — M.D.

Feu à volonté, film de Marcel Ophuls, avec Eddie Constantine, Nelly Benedetti, Daniel Ceccaldi, Luis Davila, Laura Valenzuela. — Ophuls glisse définitivement sur la pente de sa « peu de banane ». De plus en plus bas : l'habileté à nouer les ficelles est déjà perdue. L'agent du F.B.I., contraint de vivre au-dessous du minimum commercial, a fort à faire pour tirer un jeune savant atomiste des mains voluptueuses d'un gang féminin. Lorgnant à la fois le monocle de Lautner et les beaux yeux de James Bond's Girls, le fils de Max aurait dû prendre un pseudonyme pour exécuter une aussi piteuse besogne. Seule bonne idée, le masochisme du titre. M.M.

Le Grain de sable. — Voir critique dans ce numéro, page 92.

Paris secret, film en couleur de Edouard Logereau. — Mauvais film de fiction qui se veut documentaire. La plupart des sketches cherchent à provoquer chez le spectateur les réactions les plus basses : moquerie, indignation ou pitié. Tout ce qui y est secret relève de l'exception ou du cas (l'éleveur de rossignols) et ne gagne pas à être connu, lorsque par ailleurs la malhonnêteté en est le révélateur. Ce qui ne l'est pas sort du sujet quand ce n'est pas de Paris. Ou bien il y a simplification puérile : l'assimilation rassurante des travestis et des homosexuels. Ou bien c'est le trucage sur toute la ligne : ainsi le « passant » qui paye la rançon du cheval échappé de l'abattoir ; les poursuites noctures en forêt n'ont pas l'aspect qu'on leur donne ici : l'obscurité des sous-bois empêche la rapidité de foulée que permettent artificiellement les éclairages de cinéma. Seule « l'école des dragueurs », qui laisse le champ libre au hasard (les draguées), contient, perdus dans ce navrant magma, quelques instants bien venus. — J.-C. B.

Thomas l'imposteur. — Voir critique dans notre prochain numéro.

La Traite des Blanches, film de Georges Combret, avec Magali Noël, Paul Guers, Jean-Marc Tennberg, Reine Rohan, Evelyna Borsotti, J.-L. Tristan. — A celles que tente la traite des Blanches, le film ne suppléera pas aux rencontres que l'on peut faire dans certains bistrots de La Joliette. C'est dire son inutilité. Néanmoins, pour les amis de *Toni,* une surprise de taille. Dans un centre de redressement pour Blanches intraitables, ils retrouveront Célia Montalvan en garde-chiourme. La voix est toujours aussi belle. — G.G.

Une fille et des fusils. — Voir le petit journal : Mar del Plata (Kast), dans notre précédent numéro, et critique dans notre prochain numéro.

13 films italiens

Il capitano di ferro (Capitaine de fer), film en Scope et en couleur de Sergio Grieco, avec Barbara Steele, Gustavo Rojo, Mario Pietri. — Au XVIe siècle, en Italie, on parle de Charles-Quint et du Pape. Pour sauver ce dernier, Furio, « le Capitaine de fer », doit beaucoup se battre contre, (on ne sait pas très bien qui) peut-être Walter von Rauschwitz, et le comte de Guastalla, et le marquis de Roccabruna, tous acquis à la cause du Connétable de Bourbon. Seulement, ces chevauchées et coups d'épées conduisent à l'admirable Barbara. Alors... J.-P. B.

I due violenti (Les Deux violents), film en Scope et en couleur de Anthony Greepy, avec Alan Scott, Susy Andersen, George Martin. — Western européen. Un ranger part à la recherche de son ami accusé de meurtre. Celui-ci, plus malin que lui, sait tirer parti de tout et s'échappe sans cesse. Avec des méthodes différentes, chacun de leur côté, les deux amis débusquent les criminels qui forment une bande. Il y a entre eux des rapports d'estime et de défiance amusée qui rappellent, hauteur et subtilité en moins, Hawks. Lors de l'attaque de la bourgade, les bandits et les villageois se tuent, contrairement au joyeux désordre qui règne dans l'habituelle production italienne, selon une logique répartitrice qui tient compte des distances, des obstacles et des gens à éliminer pour conclure le film. Enfin on voit apparaître de plus en plus dans les westerns des peplumitifs, pour compenser déracinement et manque de foi, nombre de détails folkloriques, maintenant lieux communs : les femmes préparent la charpie, le vieux militaire guilleret et nostalgique (qui, bien sûr, meurt à la fin). — J.-C. B.

Ercole contro i figli del sole (Hercule contre les fils du soleil), film en Scope et en couleur de Osvaldo Civirani, avec Mark Forest, Anna-Maria Pace, Giuliano Gemma, Giulio Donnini, German Grech, Andrea Scotti, Franco Fantasia, Carlo Latimer. — Hercule fait naufrage et se retrouve chez les Incas, gouvernés par le tyran Atahualpa. Il prend comme à l'habitude le parti des opprimés et leur apprend l'art de bien combattre. Civirani para bellâtre. Préférons regarder les Cottafavi. — A.J.

Jim il primo (Le Dernier Pistolet), film en Scope et en couleur de Serge Bergon, avec Cameron Mitchell, Carl Möhner, Ketty Carver. — Cocktail américano-italien : mieux vaut cependant, par les grandes chaleurs, boire un Campari à l'eau de selz que de goûter à cette bibine. Les personnages s'appellent Jess, Bill, Guitar, Jim, les références affluent, mais c'est de pillage qu'il s'agit. Dans le

film, le pillage est sévèrement puni. Dans la vie, non. — J.-A. F.

Mondo della notte (*Monde de nuit*), film en Scope et en couleur de Gianni Troia, avec Rita Renoir Marcella Ruffini, Liliana. — *Ou le cinéma qui a perdu son miroir.* Ce n'est pas nouveau puisque ce *Monde de Nuit* est le troisième avatar d'une série dont les buts avoués sont la connaissance du monde et de l'homme. On comprendra donc que ce programme ne puisse être mené à bien. Mais en dépit de l'échec, ce sous-Jacopetti mérite qu'on s'y arrête ne serait-ce que pour voir comment les Lapons castrent les rennes. Car c'est ainsi ; le film, même s'il propose *une socialisation du strip-tease*, ne néglige pas les Halles de Paris ou les pêcheurs de baleines. Les laponeries non plus ! En effet, nous apprend le commentaire, une fois l'an, les femmes, blondes et abondantes créatures, ont pour mission de castrer la bête. Jusque là rien de plus naturel... Prisonnier au lasso, le renne s'abat. Elle s'approche, le couche et entreprend une *caresse savante qui* vous obligera à vous reporter à « Sally Mara ». *Après le plaisir, le couteau.* Conclusion du film (et non de la séquence précitée) : rien ne vaut une maternité accordée par Dieu. — G.G.

I pirati della Malesia (*Les Pirates de Malaisie*), film en Scope et en couleur de Umberto Lenzi, avec Steve Reeves, Jacqueline Sassard, Pierre Cressoy, Mimmo Palara, Andrea Bosic, Nando Gazzolo, Franco Balducci, Léa Anchoriz. — Coproduction hispano-franco-italienne qui raconte les nouvelles aventures de Sandokan contre les Anglais en Malaisie. Cette fois Sandokan est interprété par Steve Reeves donc filmé par Lenzi, alternant avec Ray Danton filmé par Capuano, les autres fois. Ici, le cabotinage de Mimmo Palmara dans le rôle de Tremal-Naik égaye, et l'on constate avec plaisir que la musique de Fusco n'arrive pas à coller au film. — J.-C. B.

Roma contro Roma (*Rome contre Rome*), film en Scope et en couleur de Giuseppe Vari, avec Susy Andersen, Ettore Manni, Ida Galli, Philippe Hersent, Mino Doro, Ivano Staccioli, Matilde Calnan, Giulio Macolani, 1963. — Le centurion Gaio (Ettore Manni, grand interprète cottafavien) est dépêché en Asie Mineure pour enquêter sur les complots divers qui se trament contre Rome entre un prêteur et un grand-prêtre qui tirent leur force d'une statue de déesse qui redonne vie aux soldats morts. Gaio a beaucoup de mal à débarrasser Rome des forces mauvaises liguées contre elle. Beau scénario, mais souvent fable varie... — A.J.

Sansone e il tresoro degli Incas (*Samson et le trésor des Incas*), film en Scope et en couleur de Piero Pierotti, avec Mario Petri, Alan Steele, Toni Sayler, Anna-Maria Polani). — Western italien tiré par les cheveux. Samson dérangé chez le coiffeur par un brigand trop sensible à son odeur d'étable, se lance à la recherche d'un trésor, concurrencé par le dit brigand et sa bande. La bagarre finale a lieu dans un temple Inca qui rappelle *Les Araignées* et *Le Temple du soleil.* L'or n'y est pas en bijoux ou joyaux mais en fusion pour les sacrifices. Une fantaisie insaisissable règle les scènes du saloon, d'extérieurs (cactus amovibles), du temple. Ce Piero est encore trop dans la lune pour être notre ami. — J.-C. B.

Sexy de nuit, film en Scope et en couleur de Vittorio Sala, avec Dean Martin, Mina, Gilbert Bécaud, Juliette Gréco, Les Sina-Boys, Peppino Di Capri, Georges Ulmer, Marpessa Dawn, Mick Micheyl, Les Blue Bell Girls. — On appelle des « vedettes » pour faire passer les nus, mais je trouve Martin plus « sexy » dans *Kiss me*, Gréco plus émouvante dans *Eléna*, les autres, je ne les aime guère ; et je préfère encore la chair fraîche chez Chabrol. Hélas Sala salace lasse. — J.-P. B.

Sexy follies (*Sexy mondial*), film en Scope et en couleur de Roberto Bianchi-Montero, avec Carol Riva. Sabri, « Nigh and day follies », Issa Pereira, Alina, Takaoka Kyoko, « Sexyrama parade », « The King Brothers », Princesse Tango, « The Seven Hoganos », Gabrielle et ses sexy girls, 1963. — La même chose sans les vedettes. — J.-P. B.

Tarzak contro gli uomini leopardo (*Sambo contre les Hommes-Léopards*), film en couleur de Tiziano Longo, avec Ralph Hudson, Rita Klein, Lando Angelini. — Histoire de la répression de la récente révolte des hommes-léopards par un blondinet hilare et des savants égarés dans la jungle avec des nymphettes. Rien ne nous distrait de notre torpeur si ce n'est la franchise avec laquelle est exposée la situation pédérastique tant dans l'action : le serviteur nègre chatouille longuement Sambo pour le réveiller ; que dans les dialogues: maître ceci, maître cela, le maître veut, etc. — J.-C. B.

Tempesta su Ceylon (*Tempête sur Ceylan*), film en Scope et en couleur de Gerd Oswald et Giovanni Roccardi, avec Lex Barker, Magali Noël, Maurice Ronet, Eleonora Rossi-Drago, Franco Fabrizi, Luisa Mattioli, Hans Nielsen, Peter Carsten, Angelo Dessy. — Aventures exotiques de série. Les archéologues occidentaux cherchent la mystérieuse crypte d'un temple boudhiste. Leurs mystérieux ennemis, pour stopper les travaux, signent menaces et crimes d'un « œil écarlate ». Cet œil pourrait bien orner la tombe de Gerd Oswald. L'oppression du méchant producteur allemand ne servira pas d'excuse à perpétuité. (Lang pouvait en dire autant, mais il a fait son *Tigre*.) Rien ne justifie la nullité du récit et de la mise en scène, ni les acteurs disposés en rang d'oignons sur l'écran du Scope ! — M. M.

Le verdi bandiere di Allah (*Les Canons de San-Antioco*), film en Scope et en couleur de Guido Zurli, avec José Suarez, Linda Cristal, Cristina Giaioni, 1963. — Que Zurli nie l'Histoire nous offenserait bien peu, s'il savait lui substituer les charmes de la chronique familière ou de l'improbable légende. Il y a bien un harem, mais ce n'est pas pour autant le bariolage épicé d'Hadji. Les canons portent malheur, et le tyran Demetrius fait rire les petits enfants, à la séance du jeudi. — J.-A. F.

12 films américains

Black Zoo (*Les Fauves meurtriers*), film en Scope et en couleur de Robert Gordon, avec Michael Gaugh, Jeanne Cooper, Rod Lauren, Virgina Grey, 1963. — Nouvelle version du *Cirque des Horreurs.* Un certain Conrad collectionne, pour se débarrasser des gens, tigres, pumas et panthères. L'acteur Michael Gaugh, à force de jouer l'amateur de monstres et le spécialiste en atrocités, finit par ressembler à ceux qu'il fréquente ou qu'il invente, assurant ainsi le minimum de vraisemblance à une série de films qui en est chiche. — A.J.

Genghis Khan, film en Panavision et en couleur d'Henry Levin, avec Omar Sharif, Stephen Boyd, James Mason, Françoise Dorléac, Eli Wallach, Robert Morley, Telly Savalas, Michael Hordern, Yvonne Mitchell. — Record annuel des distributions farfelues : Françoise Dorléac en princesse mongole, Eli Wallach en Shah de Perse, Robert Morley en Céleste Empereur, et James Mason en ambassadeur hilare du pays du sourire (ces deux derniers acteurs, sublimes). Un bon parti pris, très Grand Siècle, nous dispense des yeux bridés. Moins ennuyeux que du Bronston, ce genre de film vieillit de plus en plus. Nous aimions encore cette pompe, cette cruauté, cet humour noir, quand Richard Fleischer menait la danse. Avant 1960... — M.M.

In Harm's Way (*Première Victoire*). — Voir Cannes (Ollier) dans ce numéro, et critique dans notre prochain numéro.

The Pitt and the Pendulum (*La Chambre des tortures*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Satan Bug (*Station 3, ultra secret*), film en Scope et en couleur de John Sturges, avec George Maharis, Richard Basehart, Anne Francis, Dana Andrews, Edward Asner, Frank Sutton, John Larkin, Richard Bull, John Anderson, Martin Blaine, John Clarke, James Hong, Harold Gould. — Au départ, un bon décor « dans le vent » (et en plein désert),

l'inquiétant laboratoire où mijotent les armes chimico-bactériologiques. A l'arrivée, le plus imbécile des méli-mélos policiers. Un quatuor de gangsters vole un virus trop « abstrait » pour impressionner longtemps le spectateur, car comment croire que la vie de la planète entière est à la merci d'un flacon minuscule ? Sturges essaie de rattraper l'erreur en multipliant des bluffs puérils, et s'acharne à *réduire* tout à sa propre médiocrité. Il y parvient sans peine. — M.M.

A Shot in the Dark (*Quand l'inspecteur s'emmêle*). Voir entretien avec Blake Edwards dans notre précédent numéro, et critique dans ce numéro, page 90.

The Spy With my Face (*Le Mystère de la chambre forte*), film en couleur de John Newland, avec Robert Vaughan, Senta Berger, David McCallum, Leo G. Carrol, Michael Evans, Sharon Farrel, Fabrizio Mioni, Donald Harron. — Les bâtards de James Bond commencent à proliférer. Cette deuxième série d'aventures (filmées pour la TV) de Napoléon Solo pille allègrement *Docteur No* et la séquence pré-générique de *Bons Baisers de Russie* : les agents de « Thrush », identiques à ceux de « Spectre », réalisent un duo à partir de Solo, grâce aux miracles de la chirurgie esthétique. Le faux Solo remplaçant le premier, cela cause beaucoup d'ennuis aux patrons du vrai, mais n'enlève rien à la mocheté ni à la veulerie des deux. Horrible détail : toutes les filles (à l'exception de Senta Berger) sont affreuses et ridicules. — M.M.

Strange Bedfellows (*Etranges Compagnons de lit*), film en couleur de Melvin Frank, avec Gina Lollobrigida, Rock Hudson, Gig Young, Edward Judd, Terry Thomas, Arthur Haynes, Howard St-John, Peggy Rea, Joseph Sirola, Nancy Kulp, Lucy Landan, Bernard Fox. — Thème repris des divorcés terribles, mais cette vérité désacralisée est bien artificiellement resucée, et le manque d'invention répond au manque de nécessité. Outre cela, la Gina n'a, au propre ni au figuré, la légèreté qu'il y faudrait. Mais, de ce genre abâtardi, on a vu de pires moutures. — M.D.

Taggart (5 000 *dollars, mort ou vif*), film en couleur de R.G. Springsteen, avec Tony Young, Dan Duryea, Elsa Cardenas, Dick Foran, Jean Hale, Emile Meyer, David Carradine, Peter Duryea, Harry Carey Jr., Bob Steele. — Histoire de vengeances et règlements de comptes en série. On peut remarquer la présence de quelques vieux thèmes chers à Springsteen (l'aventure, les Indiens, les terrains aurifères). Mais l'honnêteté oblige à admettre qu'elle ne parvient pas à sauver le film d'un ennui honnête et sans surprises d'où émerge parfois la beauté de quelques paysages. — S.D.

Up from the Beach (*Le Jour d'après*), film en Scope et en couleur de Robert Parrish, avec Cliff Robertson, Red Buttons, Irina Demick, Marius Goring, Broderick Crawford, James Robertson Justice. — Rien à voir avec cette suite du *Jour le plus long* qu'une publicité abusive nous dit. Le film est l'adaptation d' « *Epitaphe pour un ennemi* ». Malgré l'inventivité à fortes éclipses de Parrish, le sujet se tient, il y a par-ci par-là des chosettes, et le thème de l'absurdité guerrière, s'il n'est point renouvelé, est rigolottement incarné dans les scènes à haut-gradés. Détail curieux : le traditionnel « métier » de nos figurants fait que les Français, à côté des Américains, tous réussis, sont absolument ridicules. D'où, conscient ou non, un amusant second degré. — M.D.

West of Montana (*A l'Ouest du Montana*). — Voir critique dans ce numéro, page 91.

Years of Lightning, Day of Drums (*Un grand homme passa par notre chemin*), film de Bruce Herschensohn, avec George Kennedy. — Cette production de George Stevens vise sans doute, par un respect de la hiérarchie bien légitime, à être simplement la seconde « plus grande histoire jamais contée ». Pratiquement, cette plate-bande de montage se réduit à la justification de la politique de Johnson, et se permet en outre quelques perfidies attendues et malvenues contre Castro... En bref, hagiographie et boy-scoutisme, que le lyrisme d'une fiction para-fordienne aurait dépassés, mais que le recours à l'objectivité des documents condamne.
J.-A. F.

6 films anglais

The Curse of Mummy's Tomb (*Les Maléfices de la momie*), film en Scope et en couleur de Michael Carreras, avec Terence Morgan, Fred Clark, Ronald Howard, Jeanne Ronand. — Version égyptienne de Frankenstein. Film entièrement fait sur la longévité qui prend les apparences de la longueur et se dilue en longueurs. Les bandelettes sont un peu plus vieilles que celles de la créature du fameux docteur, mais le Marteau-films s'en tient toujours aux mêmes ficelles. — J.-C. B.

The Hill (*La Colline des hommes perdus*), film de Sidney Lumet, avec Sean Connery, Ian Hendry, Harry Andrews, Michael Redgrave, Ian Bannen, Alfred Lynch, Ossie Davis, Roy Kinnear, Jack Watson. — Voir Cannes (Moullet) dans ce numéro.

Lord of the Flies (*Sa majesté des mouches*), film de Peter Brook, avec James Aubrey, Tom Chapin, Hugh Edwards, Roger Elwin, Tom Gaman, Roger Allan, David Brunjer, Christopher Harris, Andrew Home, 1963. — Voir Cannes 1963 (Douchet), *Cahiers*, nº 144. — Mettez des collégiens anglais dans une île déserte et laissez vivre (!). Vous obtiendrez d'une part des petits monstres — c'est-à-dire de petits hommes —, d'autre part des Laughton, Burton, O'Toole, etc. en herbe. Conclusion : les enfants, ça n'existe pas ; ce que l'humanité est cruelle tout de même et ce Peter Brook, quel talent ! Mais l'aspect bouffon de la chose ne va pas jusqu'à rendre une vision tolérable. — J.B.

The Silent Invasion (*Dans les griffes de la Gestapo*), film de Max Varnel, avec Eric Flynn, Martin Benson, Petra Davies. — Dans un village français occupé, un officier allemand épris d'humanité essaye de limiter les dégâts, entre deux exécutions sommaires ou deux séances de torture. Sujet cent fois posé, et encore une fois traité dans la mièvrerie des bons sentiments, de la schématisation grossière ; bref, encore un « nazi au bon cœur mais qui doit tuer quand même. » — J.-P. B.

West End Jungle (*Le Trottoir du vice*), film d'Arnold Louis Miller. — Un conseil : ne rater sous aucun prétexte le court-métrage danois, *Dorothée...* Un vieil homme égrillard commente pour vous la conduite légère (sic !) de sa nièce. Ensuite, sortez et fumez une cigarette. Selon votre humeur et les raisons de votre présence dans cette salle, comptez vingt-cinq minutes et regagnez votre fauteuil. Seules, en effet, les dernières images justifient le titre de ce moyen-film *Vacances naturistes en Mer du Nord*. Vient alors *Le Trottoir du vice*, et Londres l'infâme. Ou qui l'était car depuis 1959, nous dit-on, chassées du West-End, les prostituées ont pris leurs quartiers d'hiver, laissant libre et pure la cité. Ceci est le but affirmé. S'aidant de Blake (William, please), Arnold Louis Miller invente sur le camouflage des dames de petite vertu un psychodrame. Lequel, une seconde vision doit normalement le confirmer, n'est autre qu'un carnet d'adresses. De bonnes adresses. A recommander, le modèle qui pose, c'est le cas de le dire, pour deux livres. Munissez-vous d'un Leica et affectez la timidité. Un autre conseil : ne craignez pas de protester auprès de la maison de distribution sur l'utilisation qui est faite d'une partie de l'affiche de *Vivre sa vie*. Un scandale ! — G.G.

The Yellow Rolls-Royce (*La Rolls-Royce jaune*), film en Scope et en couleur d'Anthony Asquith, avec Rex Harrison, Jeanne Moreau, Shirley MacLaine, Ingrid Bergman, Omar Sharif, Edmund Purdom, Moira Lister, George C. Scott, Alain Delon, Joyce Grenfell, Isa Miranda, Roland Culver, Carlo Croccolo. — Mi-chambre de passe, mi-char d'assaut, la Rolls Royce — inaltérablement jaune — n'est vraiment elle-même, c'est-à-dire superflue, que dans

le sketch central : juste avant que le film s'enlise dans la convention bergmanienne (la vraie), juste après qu'il perde tout faux-brillant : au moment où l'affectation précieuse de Shirley McLaine et de George C. Scott met ironiquement en valeur le naturel de Delon barbouillé en bon sauvage. — J.-L. C.

4 films espagnols

Antes llega la muerte (*I sette del Texas — Sept du Texas*), film en Scope et en couleur de Joaquin L. Romero Marchent, avec Paul Piaget, Robert Hundar, Gloria Milland, Fernando Sancho, Gregory Wu, Ralph Baldwyn, Joe Camel, John Bartha, Paco Sanz. — On n'emporte pas le Texas à la semelle de ses bottes, et l'Ouest ne gagne rien à être transplanté dans les Pouilles ou sur les plateaux de Castille. Le cinéma non plus. Marchent additionne plusieurs thèmes classiques du western avec un souci évidemment anthologique. Malheureusement pour lui, cette anthologie existe déjà, et mieux, dans quelques-uns de nos westerns favoris. — A.J.

El Juego de la verdad (*Juzgado de guardia — Couple interdit*), film en Scope de José Maria Forqué, avec Madeleine Robinson, Sami Frey, José Bodalo, Ana Casares, Maria Asquerino, Leo Anchoriz, Alberto Dalbez, Agustin Gonzalez, Guillermo Marin, José Martin, Pilar Cansimo, 1963. — Vulgarisation provinciale de thèmes supposés antonioniens, ou felliniens. Forqué est-il un disciple de Bardem ? Oui, mais Bardem ne sait plus lui-même, depuis belle lurette, de qui il est le disciple, ce qui complique bien les choses. Il s'agit d'une œuvre irrecevable, car à *qui*, mais à qui peut bien s'adresser un tel film ? — A.J.

El Llanero (*Le Jaguar*), film en Scope de Jess Frank (Jesus Franco), avec José Suàrez, Silvia Sorente, Todd Martin, Roberto Camardiel, Manuel Zarzo, George Rollin, et Los Machucambos, 1963. — Le Zorro est ici un « Jaguar ». C'est l'éternelle histoire de la vengeance d'un fils contre l'assassin de son père ; et ce fils aime justement la fille de l'assassin. Ce dilemme cornélien sera résolu par la mort du père et de sa fille. Le film est à l'image de son réalisateur et de ses pseudonymes : une vague tentative concertée pour leurrer le public. Ce n'est pas méchant, mais naïf et sans intérêt.
J.-P. B.

Los Pianos mecanicos (*Les Pianos mécaniques*), film en Scope en couleur de Juan Antonio Bardem, avec Melina Mercouri, Hardy Kruger, James Mason, Didier Haudepin, Kishi Keiko, Renaud Verley, Sophie Dares, Maurice Teynac, Karin Mosberg. — Voir Cannes (Fieschi) dans ce numéro.

2 films allemands

Die Golden Göttin vom Rio Beni (*Les Aventuriers de la jungle*), film en Scope et en couleur d'Eugen Martin, avec Pierre Brice, Gillian Hills, Gil Delamare, Hans von Borsody, Harald Juhnke, René Deltgen, Emma Penella. — Nouvelle preuve que le cinéma d'outre-Rhin n'existe pas. En allant changer d'air en Amazonie l'inspiration n'est pas venue. Ces aventures sont dépourvues d'aventure profonde et ce n'est pourtant pas l'accumulation des efforts qui fait défaut : on a beau donner des méchants en pâture aux crocodiles, les faire empaler dans des pièges ou écraser sous des arbres, ça n'est même pas drôle. S'il est des amateurs de morne mascarade... — A.T.

Das Testament der Dr Mabuse (*Echec à la brigade criminelle*), film de Werner Klinger, avec Gert Fröbe, Senta Berger, Walter Rilla, Charles Regnier, Helmut Schmid, Harald Junnke, Leon Askin, Wolfgang Preiss. — Remake du *Testament du Docteur Mabuse* dont la seule référence avouée est, au générique, Thea von Harbou. Les rares idées, empruntées au film de Lang (les tonneaux qui roulent, la scène de l'amphithéâtre, le nom de Mabuse gravé sur une vitre), sont réduites à néant par une utilisation maladroite. Une réalisation routinière tente en vain d'annexer aux enquêtes une part d'humour. Un seul point convainc : l'interprétation de Wolfgang Preiss. — J.-C. B.

1 film tchécoslovaque

Limonada Joe (*Jo Limonade*), film colorié en Scope d'Oldrich Lipsky, avec Karel Fiala, Milos Kopecky, Olga Schoberava, Kveta Fialova, Rudolf Deyl, Josef Hlinomaz, Waldemar Matuska, Karel Effu. — Ce fut un rêve des cinéastes amateurs du dimanche : faire de la parodie-Paviot en plus long. Le voici réalisé, grâce aux Tchèques qui jouent avec la plus désolante facilité (on ne nous épargne même pas les accélérés) sur ces deux tableaux : la fascination de l'Ouest (aux deux *sens cardinaux* du terme) et la fausse distance de la parodie méprisante. Aux Paviot, on s'emmerdait moins longtemps. — M. D.

1 film soviétique

Desna. — Voir critique dans ce numéro, page 89.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Albert Juross, Michel Mardore et André Téchiné.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 103, 104, 150-51. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisées** - Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I. - C.D.D., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot.


pub. j.-p. boisseau

cahiers du cinéma prix du numéro [illegible] francs